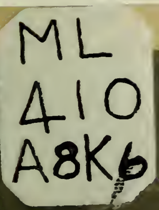


Kohut, Adolph
Auber




UNIVERSITY OF TORONTO
VELUT ARBOR ÆVO



Musiker-Biographien.

Siebenzehnter Band:

Auber.

Von

Dr. Adolph Kohut.

Leipzig.
Druck von Philipp Reclam jun.



Aus Philipp Reclam's Universal-Bibliothek.

Jedes Stück ist für 20 Pf. einzeln käuflich.

D. = Drama. L. = Lustspiel. M. = Märchen. P. = Posse. S. = S
Sch. = Schauspiel. Schw. = Schwank. T. = Trauerspiel. — Die Z
dieser Bezeichnung zeigt die Aktzahl an.

Abbé de l'Epée. 5 D. v. Kotzebue. 1020.
Achilles, der neue. 3 Sch. v. Weilen. 396.
Adrienne Lecouvreur. 5 D. v. Scribe. 485.
Advokat, der. 5 Sch. v. Philippi. 2145.
Alexandra. 4 D. v. Rich. Voß. 2190.
Am andern Tage. 3 L. v. O. Girndt. 2246.
Ambrosius. 4 Sch. v. Molbech. 1071.
Ammergauer Lise, die. 5 Sch. v. Tannenhofer. 2214.
Arbeiter, die. 4 D. v. Bulthaupt. 3085.
Arme Maria. 5 Sch v. R. Voß. 3275.
Artikel 47. 5 D. v. Bélot. 1379.
Arzt seiner Ehre. 3 Sch. v. Calderon. 590.
Bajazzo und Familie. 5 Sch. n. d'Ennery u. Marc-Fournier v. Wittmann. 2089.
Bauer als Millionär. 3 M. v. Raimund. 120.
Bertha Malm. 4 Sch. v. Wijkander. 2039.
Blonde Kathrein, die. 3 M. v. R. Voß. 3454.
Bund der Jugend. 5 Sch. v. Ibsen. 1514.
Cameliendame, die. 5 D. v. Dumas. 245.
Chemie fürs Heiraten. 3 Schw. v. Kneisel. 3305
Claudia. 3 Sch. v. George Sand. 1249.
Damen, die beiden. 3 Sch. v. Ferrari. 1132.
Daniel Danieli. 4 Sch. v. R. Voß. 3184.
Danischeffs, die. 4 Sch. v. Newsky. 2207.
Demi-Monde. 5 Sch. v. Dumas. 530.
Demimonde-Heirath, eine. 3 Sch. n. Augier v. Laube. 1126.
Der entfesselte Prometheus. 4 D. v. Shelley. 3321. 3322.
Der Stehauf. 4 L. von Kneisel. 3285.
Drei Lebemänner. 2 L. v. Girardin. 2109.
Don Cäsar von Bazan. 5 Sch. n. Dumanoir u. d'Ennery v. K. Saar. 2075.
Dorina. 3 Sch. v. G. Rovetta. 3138.
Duell unter Richelieu, ein. 3 Sch. n. Lokroy u. Badon v. C. F. Wittmann. 1906.
Duelle. 3 Sch. v. Reitler. 1436.
Edelmann, armer. 5 Sch. v. Feuillet. 1859.
Ehe von heut', eine. 4 Sch. v. Hackenthal. 1265.
Ehrenwort, das. 5 Sch. v. Meyern. 421.
Eifersucht. 4 Sch. v. H. v. Reinfels. 3256.
Eine vornehme Ehe. 4 Sch. v. Laube. 554.
Eine weint, die andre lacht, die. 4 Sch. n. Dumanoir v. H. Laube. 580.
Einsam. 3 L. Alfhild Agrell. 2728.
Ein Schritt vom Wege. 4 L. v. Wichert. 730.
Engelmanns Rache. 4 Schw. v. Züller. 2554.
Entehrt. 5 Sch. von Henle. 2767.
Erbonkel, der. 5 L. v. Henle. 2325.
Eva. 5 Sch. v. Rich. Voß. 2500.

Excommunicirter, ein, 5 Sch. v. Jar
Fall Clémenceau, der. 5 Sch. v. A d'Artois. 2671.
Falkenström & Söhne. 4 Sch. v. Paul
Fallissement, ein. 4 Sch. v. Björn
Fernande. 4 Sch. v. Sardou. 130
Ferréol. 4 Sch. v. Sardou. 2209.
Frauenkampf. 3 L. v. Scribe-Olie
Frau vom Meer, die. 5 Sch. v. Ibs
Fräulein von Belle-Isle. 5 Sch. n v. P. Lindau. 1152.
Fräulein v. Seiglière, das. 4 Sch. beau. 660.
Fremde, die. 5 Sch. v. A. Dumas.
Freund Grandet. 3 Sch. v. Ancelo
Freunde. 4 Sch. v. Heigel. 1120.
Gabrielle. 5 Sch. v. Augier. 1155.
Gebieterin von St. Tropez, die. 5 Anicet-Bourgeois. 2240.
Geheime Agent, der. 4 L. v. Hackländ
Gemachter Mann. 3 P. v. Jacobse
Gerettet. 2 Sch. v. Agrell. 1810.
Gesellschaftliche Pflichten. 4 L. v. u. Justinus. 2628.
Gespenster. 3 D. v. Ibsen. 1828.
Gewagte Mittel. 3 L. v. Stahl. 2
Glückstifter, der. 4 D. v. H. Olber
Goldene Lüge. 4 D. v. H. Faber.
Goldhärchen. 4 M. v. Hertwig. 219
Graf v. Waltron. 4 D. v. Möller.
Gregor der Siebente. 5 T. v. Helbi
Griechisches Feuer. 3 L. v. O. Justin
Gute Zeugnisse. 3 L. v. Mallachow.
Hans Sachs. 4 Sch. v. Deinhardstei
Hauses Dämon, des. 2 Sch. v. G. San
Heines „Junge Leiden". 3 Sch. v. Me
Hermann u. Dorothea. 4 L. v. Toepfe
Herzogin v. Athen, die. 5 Sch. v. Cl. R 3211.
Herzog v. Kurland. 5 T. v. Bunge.
Hexenmeister, der. 4 L. v. Triesch.
Hüttenbesitzer, der. 4 Sch. v. Ohnet
Jäger, die. 5 Sch. v. Iffland. 20.
Jesuit und sein Zögling, der. 4 L Schreiber. 2102.
Isidor und Olga. 5 T. v. Raupach.
Jude, der. 5 Sch. v. Cumberland. 1
Jürg Jenatsch. 5 T. v. R. Voß. 3
Junggesellen, alte. 5 Sch. v. Sardo
Kaiser Joseph II. 4 D. v. Ed. Ille.
Käthchen v. Heilbronn. 5 Sch. v. Kle

Musiker-Biographien.

Siebenzehnter Band:

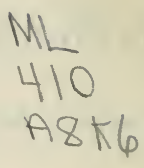
Auber.

Von

Dr. Adolph Kohut.

Leipzig.

Druck und Verlag von Philipp Reclam jun.



Biographie Aubers

von

Dr. Adolph Kohut.

Herrn

Dr. Adolf Silberstein

in Budapest,

dem geistvollen Schriftsteller,

in freundschaftlicher Ergebenheit

der Verfasser.

Vorwort.

Der Hauptvertreter der modernen französischen komischen Oper, der unverfälschteste Interpret des französischen Lebens auf musikalischem Gebiete, der kokretteste, geistreichste und geschmackvollste Komponist des gallischen Volkes, Daniel François Esprit Auber, hat in seinem eigenen Vaterlande nur wenige Biographen gefunden. Obschon er fast neunzig Jahr alt geworden, hat er nicht viel erlebt, denn er war ein Vollblutpariser, welcher seine geliebte Hauptstadt fast nie verließ, und der Romantik bot sein Thun und Lassen nur geringe Ausbeute. Deshalb haben die Lebensbeschreiber an der Seine den fruchtbaren Altmeister im allgemeinen so ziemlich ignoriert. Natürlich hat man in Deutschland das edle Beispiel, welches uns jenseits der Vogesen geboten wurde, befolgt, und so besitzen wir noch keine einzige, halbwegs gründliche und erschöpfende, Lebensbeschreibung Aubers.

Und doch verdient der Genius, welcher wahrhafte Ursprünglichkeit mit unerschöpflichem Melodienreichtum, unverwüstliche Schöpfungskraft und Fruchtbarkeit mit französischem Geist und liebenswürdigster Grazie aufs Glücklichste verband, der als Großmeister der modernen komisch-romantischen Oper so Gewaltiges und Mustergültiges schuf und durch seine „Stumme von Portici" auch in der großen Oper bahnbrechend wirkte, indem er die zweite Entwickelungsperiode der französischen „grande opéra“ begründete, eine eingehendere Betrachtung, um so mehr, als viele seiner Opern, wie „Der Maurer und

Schlosser," Fra Diavolo," „Des Teufels Anteil," „Der schwarze Domino," „Die Stumme von Portici" und noch andere seiner Tonwerke seit Jahrzehnten ihre Zugkraft bewährt haben und voraussichtlich auch für die Zukunft noch Millionen Herzen entzücken werden.

Obschon Auber, wie gesagt, durch und durch Franzose war, der nur für die Franzosen schrieb, obwohl ganz und gar ein Kind der modernen Pariser Kultur, hat er dennoch auch in Deutschland eine außerordentliche Volkstümlichkeit erlangt, und so wage ich zu hoffen, daß man diese erste, aus deutscher Feder stammende, eingehendere Biographie des großen Tonschöpfers auch bei uns nicht ohne Interesse lesen wird, zumal ich bestrebt war, alles zu sammeln, was dazu beitragen kann, den Meister und sein Dichten und Trachten dem Verständnis der Gegenwart näher zu bringen. (Vgl. auch die trefflichen Einleitungen des verdienstvollen Forschers und Kritikers Carl Friedrich Wittmann zu den Opernbüchern „Fra Diavolo" und „Maurer und Schlosser," Univ.-Bibl. Nr. 2689 und 3037).

Der geneigte Leser wird gewiß finden, daß hier so mancher Charakterzug aus dem Leben meines Helden wiedergegeben ist, der bis dahin wenig oder gar nicht bekannt war, und daß nicht allein der Tonkünstler, sondern auch der Mensch sine ira et studio, mit all seinen Licht- und Schattenseiten, gewürdigt wurde.

Berlin, August 1892.

Dr. Adolph Kohut.

Daniel François Esprit Auber.

Daniel François Esprit Aubers Jugenderziehung und Bildung. — Sein Erstlingswerk: „Julia.“ — „Le séjoure militaire.“ — Sechsjährige Schaffenspause. — Planard und seine drei Texte: „Le testament et les billets doux,“ „La bergère châtelaine“ und „Emma, ou la promesse imprudent.“ — Rossini und sein Einfluß. — Eugen Scribe. — „Leicester.“ — „La neige, ou le nouvel Eginhard.“ — „Vêndome en Espagne.“ — „Les trois genres.“ — „Le concert à la cour ou la débutante.“ — „Léocadie.“ — „Le Maçon.“ — „Le timide ou le nouveau séducteur.“ — „Fiorella.“

Daniel François Esprit Auber wurde am 29. Jan. 1782 (und nicht 1784, wie dies von einigen Biographen irrtümlich angegeben wird) in Caën, in der Normandie, (seine Eltern befanden sich eben auf Reisen) geboren; aber trotz seines normannischen Ursprungs blieb er Zeit seines Lebens Pariser, welcher das „Mekka der Civilisation“ über alles liebte, und dessen angenehmste Erholung und Zerstreuung die Pariser Salons, Boulevards und Theater bildeten.

Sein Großvater war ein nicht unbedeutender Maler, sogar Hofmaler des Königs. Sein Vater, ein wohlhabender Kunsthändler, — ursprünglich Jägeroffizier im Dienste des Königs (Officier des chasses), welcher sich auch als Maler, Sänger und Violinspieler rühmlich hervorthat — bestimmte den Knaben anfänglich für den kaufmännischen Beruf, obschon das Kind deutliche Spuren seiner hervorragenden musikalischen Begabung, welche der Vater nicht unbeachtet hätte lassen sollen, zeigte. Doch erhielt Auber frühzeitig eine gediegene musikalische Erziehung. Im Klavierspiel und im Gesang eignete er sich beachtenswerte Fertigkeiten an. Ein Freund des elterlichen Hauses, der gefeierte Sänger Martin vom Théâtre Feydeau, gab sich besondere Mühe, den hochbegabten Kleinen zum Sänger heranzubilden.

Thatsache ist, daß er schon mit elf Jahren Romanzen schrieb, welche in den Salons viel Beifall fanden, ebenso zeichnete er sich schon frühzeitig durch geschmackvolle und geschickte Zeichnungen aus. Trotz alledem trat er nach beendeter Schulbildung, in seinem 20. Jahre, in ein Londoner Geschäft ein, wo er Commis in einem Verwaltungsbureau wurde; aber schon damals beschäftigte ihn die Komposition von ein- und mehrstimmigen Gesängen mehr als der kaufmännische Beruf. Namentlich versuchte er sich in London in seinen Mußestunden mit der Komposition einiger Quartette. Der Ausbruch der Feindseligkeiten zwischen Frankreich und England, und der Umstand, daß infolge der Unruhen die Vermögensverhältnisse seiner Eltern sich verschlechtert hatten, veranlaßte 1804 den 22jährigen Jüngling nach Paris zurückzukehren und die ihm aufgedrungene kaufmännische Laufbahn endgültig aufzugeben.

In Paris führte er das Leben eines jungen Dandy, indem er seine Zeit zwischen dem Klavierspiel und dem schon damals eifrig von ihm gepflegten Pferdesport teilte. Allezeit war Auber ein schneidiger Reiter und großer Pferdeliebhaber. Bei schönem Wetter sah man ihn später jeden Morgen längs den Boulevards über die elysäischen Felder nach dem Boulogner Wäldchen galoppieren. Seine Pferdeställe waren die schönsten und wertvollsten, welche man nach denen des reichen Bankier Schickler sehen konnte. Ein Spottvogel meinte einst, er träume nur von Marställen, Mecklenburgern und Vollbluthengsten, und daß seine Pferde unendlich besser wohnten als hunderte von deutschen Musikern.

Er betrieb nun die Musik als vornehmer Dilettant und wurde bald der Löwe der Salons. Die Romanzen und Instrumentalkompositionen, die er schuf, begleitete er selbst am Klavier in den Salons. Er schrieb ferner ein Trio für Klavier, Violine und Violoncell, mehrere Violoncellkonzerte und ein Violinkonzert. Die Zahl seiner Freunde und Verehrer wurde immer größer; 1806 trat er der Gesellschaft: „der Kinder Apollos“ bei, zu deren Mitgliedern auch sein

Vater zählte, und er galt schon damals für einen vielversprechenden Komponisten. Auch trat er mit namhaften Künstlern, wie z. B. dem berühmten Cellisten Lamarre, in Verbindung. Für diesen schrieb er Konzerte, die später unter dessen Namen erschienen und demselben viel Ruhm einbrachten. Allmählich begann das große gebildete Publikum das Urteil der Salons, daß in Auber ein hervorragendes Kompositionstalent schlummere, zu unterschreiben, und Künstler wie Mazas spielten seine Violinkonzerte; am meisten aber wurde er selbst dessen inne, daß sein eigentlicher Beruf die Musik sei, und daß vor allem nur die dramatische Musik ihm Befriedigung gewähren könne.

Sein Erstlingswerk schuf er mit 30 Jahren; es war dies die komische Oper: „Julia,“ indem er ein altes Libretto durch neue Musik zu beleben suchte. Dieselbe wurde auf einem Liebhabertheater in Paris, im Jahre 1812, zum erstenmale gegeben. Die Stimmen waren nur von zwei Violinen, zwei Cellos und einem Kontrabaß begleitet; aber trotz der mangelhaften Aufführung erkannten die Verständigen das hervorragende musikalische Talent des jungen Meisters. Auber, welcher auch später niemals durch den Ruhmesweihrauch in seinem gesunden Urteil sich beirren ließ und der wohl wußte, daß er bis dahin nichts Großes geleistet, das ihm Ursache gegeben hätte, sich zu überheben, fühlte am besten die Fehler seiner Komposition und den Mangel ernster musikalischer Studien. Er sah die Notwendigkeit ein, sich gründlicher als bisher mit dem Studium des Tonsatzes zu befassen, um so mehr, als der große Komponist und Lehrer Luigi Cherubini, welcher der Aufführung der „Julia“ beigewohnt hatte, bei aller strengen Kritik die geniale Veranlagung Aubers erkannt hatte. Dies ermunterte diesen zu einem Versuch, eine Oper für volles Orchester zu komponieren. Bald hatte „Julia“ einen Bruder. Diese Oper wurde auf der kleinen Bühne des Prinzen Chimay, eines Freundes und Gönners Cherubinis, aufge-

führt, und es lagen die Rollen in den Händen des Prinzen und der Prinzessin und der Madame Pauline Duchambye. Auber war aber zu klarblickend, um nicht zu bemerken, daß die Erfolge des Dilettantismus von keinem dauernden Wert seien; das unfruchtbare Tändeln mit Tönen war nicht imstande, ihm Befriedigung zu gewähren. Von Grund aus wollte er deshalb anfangen, und so faßte er denn einen heroischen Entschluß: in dem Alter, wo andere schon nicht gern lernen, ließ er sich ins Konservatorium aufnehmen, um unter dessen Direktors, Luigi Cherubinis, Leitung die Kunst der Komposition zu studieren.

Der Erfolg blieb auch nicht aus. Auber war rastlos fleißig, und Cherubini mit Eifer bemüht, seinen genialen Schüler in die Geheimnisse des Kontrapunkts einzuweihen*). Das Zeugnis der Reife erwarb er sich durch die Vollendung einer vierstimmigen Messe, die nie in die Öffentlichkeit gelangt ist. Ihr „Agnus Dei“ gab später den Stoff zum Hochzeitsgebete im ersten Akte der „Stummen von Portici.“

Bisher war der junge Komponist dem großen Publikum noch wenig bekannt geworden. Dies sollte sich nun einigermaßen ändern. Am 27. Februar 1813 erschien er zum erstenmale vor dem Publikum des Théâtre Feydeau, — der damaligen Opéra comique — welches sich nunmehr vor ihm aufthat. Die einaktige Oper betitelte sich: „Le séjour militaire“ („Die militärische Rast“). Im Foyer des Theaters sagte er vor der Aufführung zu dem Kardinal von Retz mit

---

*) Bis an sein Lebensende bewahrte Auber für seinen großen Lehrer die aufrichtigste Verehrung und Bewunderung. Als Emil Naumann den greisen Auber im Jahre 1867 in Paris besuchte, sagte dieser zu jenem bei dessen Abschiedsbesuche: „Ehe Sie scheiden, sollen Sie noch das Köstlichste sehen, was meine Notenschränke verschließen,“ mit welchen Worten er seinem Gast das Manuskript einer ihm von Cherubini geschenkten Messe — der missa solennis — vorlegte. Die ehrfurchtsvolle Miene, mit der der alte Herr die Kapsel aufschloß, welche der unschätzbaren Handschrift zum Schutze diente, sowie die hohe, stolze Genugthuung, mit der er darauf die Partitur aufschlug, machte auf Naumann einen unvergeßlichen Eindruck.

viel Selbstbewußtsein: „Monseigneur! ich bin bis jetzt nur im Parterre oder höchstens nur im Orchester gewesen, um mit Geigen zu spielen oder zu tändeln; jetzt will ich auf eine Bühne steigen, und Sie werden Scenen erblicken, welche Ihre Aufmerksamkeit verdienen." Die überschwenglichen Hoffnungen des Komponisten gingen aber nur zum sehr geringen Teil in Erfüllung. „Le séjour militaire," dessen Libretto Bouilly und Dupaty geschrieben, war ein pikantes Karnevalsstück, worin die Offiziere der Opéra comique sich als Frauen verkleideten. Die Kritik rühmte die Musik, ließ aber an dem Libretto kein gutes Haar. So sagte z. B. der Recensent Martainville im „Moniteur" u. a.: „Herr Auber hat sich durch diese Musik ein unleugbares Verdienst erworben; sie ist nicht geräuschvoll, wiederholt sich nicht, vielmehr ist der Gesang ununterbrochen, die Motive reizend, in der Scenerie zeigt sich Geist — eine Unbegreiflichkeit für sein Alter!" Wenn der Meister nun auch durch diese Oper einigermaßen bekannt wurde, so betrübte ihn doch der Mißerfolg des Textes sehr. Volle sechs Jahre blieb er deshalb stumm, ehe er einen zweiten Versuch wagte.

„Was haben Sie während dieser sechs Jahre angefangen?" fragte den auf der Sonnenhöhe des Ruhmes stehenden Komponisten einst der Musikschriftsteller Juvin.

„Nun, ich habe unausgesetzt, aber vergebens, bei unsern Theaterdichtern, den vornehmen wie den geringen, meine Aufwartung gemacht und wurde von jenen stets besser aufgenommen als von diesen."

„Jeden Tag?"

„Jeden Tag!"

„Und Sie erzählen mir das, ohne sich zu ärgern?"

„Im Gegenteil! Ich spreche mit Freude davon. Es war eine gut angelegte Zeit! Ach, wäre ich nur noch jünger, ich würde jetzt auch noch Herrn Victorien Sardou den Hof machen!"

Schon wollte er, da er kein zugkräftiges Libretto bekommen konnte, verzweiflungsvoll der Komponistenlaufbahn

entsagen, als mißliche Vermögensverhältnisse ihn zwangen, den Kampf ums Leben mit aller Entschiedenheit aufzunehmen. Sein Vater war gestorben und hatte seiner Witwe und seinen zwei Söhnen gar kein Vermögen hinterlassen. Man hatte ihn für reich gehalten, aber er war es nicht, oder wenigstens nicht mehr. Die Gläubiger des verstorbenen Kunsthändlers nahmen sogar Besitz von dem Hause, welches die Familie Auber bewohnte, und der zukünftige große Künstler konnte es nur mit großer Mühe durchsetzen, eine kleine Stube im Hintergebäude zu erhalten, die der Wohnung des Portiers gegenüber lag. Si non e vero, e ben trovato! Diese von Juvin erzählte Geschichte möchte ich aber nicht als unumstößliche Wahrheit hinstellen... Es war also für ihn eine Lebensfrage, ein gutes Libretto zu erlangen, denn er wollte keinen „Achtungserfolg" mehr, sondern einen Sieg erringen. Besonders war es der Schriftsteller Planard, einer der Wortführer des Théâtre Feydeau, den er fortwährend umkreiste. Bei Wind und Regen, ob es schneite oder stürmte, bei größter Hitze und Kälte, begab sich tagtäglich der junge arme Komponist zu Fuß von Paris nach Passy, in eine Künstlergesellschaft, wo Planard regelmäßig zu verkehren pflegte. Dort setzte er sich bescheiden ans Klavier und begleitete die Musik — der anderen. Vergebens hätte er jedoch das Herz des damals so einflußreichen Mannes erweicht, hätte er nicht in seinem Meister Cherubini einen eifrigen Fürsprecher gefunden. Neben diesem war es Madame Planard, welche für ihn plädierte. „Gieb doch diesem armen Herrn Auber," sagte sie oft zu ihrem Manne, „ein Libretto; er ist so sehr gebildet und begleitet so schön." Trotz dieser Fürsprecher zauderte Planard noch lange; er sagte einmal: „Auber hat zu viel Geist, um ein guter Musiker zu sein" — aber schließlich gewann das Mitleid die Oberhand und er übergab dem jungen Maestro nicht weniger als drei Texte zum Komponieren; den Einakter: „Le testament et les billets doux" („Das Testament und die Liebesbriefe"), die gleichfalls einaktige

Oper: „La bergère châtelaine“ („Die Geliebte vom Schlosse“), und die dreiaktige Oper: „Emma, ou la promesse imprudent“ („Emma, oder das unbedachte Versprechen“).

Mit Feuereifer ging Auber an die Komposition der drei Texte. Nach einer Unterbrechung von sechs Jahren sollte er aufs neue eine Probe seiner Schaffenskraft ablegen; am 18. September 1819 wurde „Das Testament“ gegeben, aber die Erwartungen des Komponisten erfüllten sich nicht. Das „Journal des Débats“ beschränkte sich in seiner Kritik darauf, in einem geringschätzigen „Fait-Paris“ zu sagen, daß „Mr. Auber nicht genug mit den Thatsachen der Scene vertraut gewesen sei“, und im „Journal de Paris“ warf man der Musik „Mangel an Begeisterung“ vor. Die schlechtesten Witze wurden gemacht; so sagte man z. B. die „Liebesbriefe“ seien nicht an ihre Adresse gelangt, und seine Neider meinten, auch er könnte — als Komponist — sein Testament machen.

Vier Monate nach dieser verlorenen Schlacht sollte er endlich seinen ersten glänzenden Sieg feiern. Am 27. Jan. 1820 ging „La bergère châtelaine“ in Scene, und der achtunddreißigjährige Komponist wurde wie ein glänzender Komet am Himmel der Tonkunst gefeiert. Der komischen Oper war plötzlich in Auber ein Komponist erstanden, welcher das Volk entzücken und das Theater bereichern mußte, und in der That hat er seitdem volle fünfzig Jahre hindurch mit bewunderungswürdigem Fleiße daran gearbeitet, der komischen Oper zu immer üppigerem Leben zu verhelfen. Während Rossini, siebenunddreißig Jahre alt, von Ehren und Erfolgen übersättigt, von der Bühne schied, verzeichnete Auber erst mit achtunddreißig Jahren seinen ersten Triumph, welcher ihn unablässig anspornte, auf dem betretenen Pfade weiter zu schreiten. Lessing sagt: „Des Fleißes darf sich jeder rühmen,“ und in der That verdankte auch Auber einen großen Teil seiner Siege seinem rastlosen, nie ermüdenden Vorwärtsstreben. Mißerfolge und Niederlagen hielten ihn in seiner Laufbahn nicht auf. So wurde allmählich aus dem

Dilettanten, dem Löwen der Salons, ein ausgezeichneter Tonschöpfer, welcher bald seine Vorgänger in der komischen Opernarbeit, Grétry, Philidor, Monsigny, Isouard und sogar Boïeldieu, den Komponisten der „Weißen Dame," in den Schatten stellte. Die komisch-romantische Oper war es, welche er qualitativ wie quantitativ außerordentlich befruchten sollte, während er die sogen. „große Oper", zu deren Groß- und Altmeistern er gleichfalls zählt, nur durch vier Werke, von denen aber nur eins, „Die Stumme von Portici", sich die Welt eroberte, bereicherte.

Nicht minder großen Erfolg erzielte Auber mit „Emma"; ja, die Kritik rühmte diese dreiaktige Oper, welche am 7. Juli 1821 zum erstenmale in Scene ging, noch mehr und erklärte sie sogar für das beste Werk des jungen Meisters. Verriet sich auch hier noch der mächtige Einfluß Grétrys und Monsignys, so zeigte doch bereits die reiche Orchestrierung, die üppige Harmonie und der geistvolle dramatische Gesang das Bestreben des Komponisten nach Selbständigkeit.

Es konnte nicht ausbleiben, daß auf den empfänglichen Sinn des leicht entzündlichen, überaus vielseitigen jungen Meisters der Genius Rossinis gewaltig einwirken mußte. Der „Barbier von Sevilla" hatte 1819 seinen siegreichen Einzug in Paris gehalten, ihm folgten die anderen Opern des „Schwanes von Pesaro" und zuletzt er selbst. Und in der That verdankt die französische Bühne diesen beiden Tondichtern ihre Wiedergeburt. Es ist ein erhebendes Schauspiel, zu sehen, wie dieses Dioskurenpaar vom ersten Augenblicke seiner Verbindung stets Sympathie und Liebe für einander hegte; dieselbe gründete sich auf der Basis gegenseitiger Achtung und Verehrung und vor allem neidloser Anerkennung.

Welchen Eindruck die Persönlichkeit und das Spiel Rossinis im Anfang der zwanziger Jahre auf Auber machte, erzählte einst dieser selbst. Es war bei einem von dem beliebten italienischen Opernkomponisten Michele Carafa

veranstalteten Bankett, dem Auber in Gesellschaft Boïeldieus beiwohnte. Auber erzählt nun unter andern: „Als man vom Tische sich erhob, wurde Rossini ans Klavier gedrängt, und ich werde nie die Wirkung vergessen, welche uns der von Leben und Laune glühende und sprühende Vortrag seiner Figaro-Arie hinterließ. Er besaß einen überaus schönen Bariton und sang seine Musik mit einem Geist und Feuer, dergleichen ich weder bei Pellegrini, noch bei Gelli und Lablache wiedergefunden. Nicht minder staunenswert war seine Begleitung. In ein Orchester schien das Klavier umgewandelt, so gewaltig war der Tonsturm, den seine allgegenwärtigen Hände entfesselten. Da er geendet, fiel mein Blick unwillkürlich auf die Tasten, ich glaubte, sie rauchen zu sehen. Spät in der Nacht heimgekehrt, hatte ich Lust, meine Partituren ins Feuer zu werfen. „Vielleicht werden sie dann warm," sagte ich mir in tiefster Entmutigung; „was nützt es, Musik zu machen, wenn man es nicht kann wie Rossini?" Den Napoleon unter den Komponisten nannte ihn seitdem Auber, und dieser hat von jenem sehr viel gelernt, wenn auch Otto Gumprecht mit seiner Behauptung durchaus im Rechte ist, daß das Verhältnis zu Rossini und zur italienischen Oper bei Auber nie zu gänzlicher Selbstentäußerung und zu völligem Vergessen und Verleugnen der eigenen Vergangenheit, wie sie z. B. einen bestimmten Abschnitt in dem an Wandlungen so reichen Leben Meyerbeers bezeichnen, geführt habe. Vor wie nach redete er seine musikalische Muttersprache, nur in ihrem Sinne und zu ihrem Besten suchte er den der Produktion des Auslands abgewonnenen geistigen Erwerb zu verwerten. Nicht sowohl nachahmen wollte er sein Vorbild, als es ihm gleich thun. Was er ihm verdankte, war nicht äußerliche Art, sondern innere Kräftigung und Anregung. Auf seine Phantasie wirkte der Genius Rossinis wie der Frühling auf die Erde, die Liebe auf das Herz des Menschen. Alle Keime des Lebens, die jene barg, gelangten zu üppigem Gedeihen, eine Menge junger Kräfte wurden

plötzlich in ihm wach. Immer mehr verschwand die Steifheit und Trockenheit, die als Erbteil des alten Chanson der Melodie bisher angehaftet, in breiterem, tieferem Bette strömte die Harmonie, der Ausdruck pulsierte in rascheren, energischeren Schlägen, überall traten Reichtum und freie Bewegung an die Stelle der Armut und Gebundenheit. Rossini, der übrigens bekanntlich Freund und Feind durch seine epigrammatischen Spitzen nicht verschonte, hat später, als Auber mit seiner „Stummen von Portici" und mit „Fra Diavolo" fast seinen Ruhm verdunkelte, das Wort gesagt: „C'est un grand mucien que Auber compose de petit musique!"

Mit „Emma" hörte das Zusammenwirken Aubers mit Planard auf, um einer anderen Verbindung Platz zu machen, welche für den Komponisten noch viel dankenswerter und erfolgreicher, als diejenige mit seinem bisherigen Librettisten, werden sollte. Er kam mit dem unvergleichlichsten und geschicktesten Textdichter Frankreichs, dem geist- und erfolgreichen Lustspielverfasser Eugen Scribe, dem auch bekanntlich Giacomo Meyerbeer einen großen Teil seiner Erfolge zu verdanken hatte, in Berührung. Schon von anderer Seite ist darauf treffend hingewiesen worden, daß in der ganzen Art und Richtung des Talents Aubers und Scribes sich die seltenste Übereinstimmung zeige. Aus ähnlichem Stoffe war das innerste Wesen beider gebildet, alle Vorzüge und Schwächen des einen gewahren wir in denen des anderen wiedergespiegelt. Was wir bei dem Dichter wie bei dem Musiker schätzen und bewundern, ist nicht sowohl die Bedeutung des Inhalts, die Macht und Größe der Erfindung als vielmehr der Reiz des Ausdrucks, die Anmut und Beweglichkeit der Darstellung. Hier wie dort weit mehr Geist als eigentliche Phantasie und wiederum ungleich mehr Phantasie als Gemüt. Ungleich genug sind die Fäden, die sie zu ihren Gespinsten verwenden, und Zeichnung und Kolorit keineswegs mannigfaltig; aber wie oft sich auch die Muster wiederholen, wählerischen Geschmack verleugnen sie

nie, und die Feinheit und Sauberkeit der Arbeit läßt uns gern darauf verzichten, den Stoff ängstlich nachzuwiegen. Die Verbindung zwischen beiden hat bis zum Tode Scribes gedauert; sie wurde nie durch Mißhelligkeiten getrübt, und diesem vierzigjährigen Bunde hat die Opernlitteratur mehr als dreißig Werke zu verdanken.

Den ersten Schritt zur Einleitung dieser glücklichen Ehe hatte Scribe gethan, welcher nach dem glänzenden Erfolg von „La bergère châtelaine“ an den Komponisten die nachstehenden Zeilen schrieb:

„Mein Herr! wollen Sie mir gestatten, in ein Volkslied, welches ich in diesem Augenblick für das Theater de la Dual schreibe, Ihre reizende und volkstümliche Taktnote aus „La bergère“ zu verweben? Ich will es Ihnen nicht verheimlichen, daß ich mich dem Direktor gegenüber verpflichtet habe, mit meinem Stücke Beifall zu ernten und daß ich zu diesem Zwecke auf Ihre köstliche Musik gerechnet.“

Auber, liebenswürdig wie immer, antwortete unter andern sofort:

„An meiner Taktnote ist wenig gelegen, mein Herr, und Ihr Geist kann sich über meine schwache Hilfe hinwegsetzen; aber wenn zugleich mit der Erlaubnis, um die Sie mich gebeten haben, und um welche Sie mich gar nicht zu bitten brauchen, Ihnen auch die niedliche Stimme von Madame Boulanger lachen könnte, würden wir beide dabei gut wegkommen.“

Auber hatte recht, wenn er Madame Boulanger einen wesentlichen Anteil des Erfolgs an seinen letzten beiden Opern zuschreibt. Die damalige Primadonna der Komischen Oper zu Paris wird von allen Zeitgenossen als eine ganz außerordentliche Künstlerin, mit schöner Stimme, Geist und begeistertem Spiel, gerühmt! Sie war auch eine imposante Erscheinung, mit seelenvollen Augen und bezaubernden Lächeln. Neben dieser Diva glänzte in den Jahren von 1820—1825 an der Komischen Oper noch Madame Rigault, eine kleine Blon-

dine, mit feiner Stimme und feinem Spiel. Sie sang sehr sauber, intonierte glockenrein und war eine richtige italienische Sängerin.

Das erste Werk, welches den Einfluß des Rossinischen Geistes nicht verleugnen kann, und zu welchem Scribe — im Verein mit Mélesville — zum erstenmale den Text geschrieben, heißt: „Leicester“. Diese dreiaktige Oper wurde am 25. Jan. 1823 zum erstenmale aufgeführt. Denselben Stoff hat übrigens auch Rossini in seiner Oper: „Elisabetta“ zum Texte genommen. Der Librettist benutzte hier den Roman von Chateau de Kenilworth, der wieder seinerseits aus Walter Scott geschöpft hat. Die Oper zeigt in Motiven, Koloraturen, Ausdrucksformen und Wendungen deutlich die Einwirkung des großen italienischen Meisters. Sie hatte entschiedenen Erfolg und die Kritik nahm sie sehr sympathisch auf. Noch durchschlagender war der Sieg, den Auber mit seiner, am 3. Okt. 1823 zum erstenmale gegebenen, vieraktigen Oper: „La neige, ou le nouvel Eginhard“ („Der Schnee, oder der neue Eginhard“) — Text von Scribe und Delavigne — errang. Hier bekundet sich aufs Deutlichste die Nachahmung des Rossinischen Stils, sowohl in Bezug auf Koloraturen wie Formen und Ausdrucksweise. Die große Leichtigkeit, das Feuer und die Anmut der Melodien und die Fülle der Harmonien gefielen außerordentlich und bewirkten, daß „Der Schnee“ einen Triumphzug durch alle Städte Europas antrat. Auch in Berlin wurde die Oper, zuerst am Königstädtischen Theater, dann am Königlichen Opernhaus, gegeben, und entfesselte Henriette Sontag in der Hauptpartie Stürme des Beifalls. „Der Schnee“ war es, welcher in Deutschland den Ruf des Komponisten begründete; denn bei aller Anlehnung an Rossini, zeigt der Autor auch hier schon seine bezaubernde Anmut und volkstümliche Frische, kurz, jene Eigenarten, welche ihm die unsterbliche Bedeutung für immer sichern.

Auber, alle Zeit überaus fruchtbar, schuf noch im selben

und im folgenden Jahre (1823 und 1824) mehrere Werke, welche aber nur geringeren Erfolg erzielten und vom Repertoire verschwunden sind. Ich nenne hier nur die einaktige Oper: „Vendôme en Espagne“ („Vendôme in Spanien"), welche Partitur er zusammen mit Herold, dem Komponisten von „Zampa," schrieb (Dichtung von Empés und Meunechet), und ferner die gleichfalls einaktige Oper: „Les trois genres“ („Die drei Arten"), welche er in Gemeinschaft mit Boïeldieu komponierte (Text von Pichat, Dupaty und Scribe). Viel mehr Beachtung fand die am 3. Juni 1824 zum erstenmale gegebene einaktige Oper: „La concert à la cour ou la débutante“ („Das Konzert am Hofe oder die Debütantin"), und wurde dieselbe nicht allein in Frankreich, sondern auch im Ausland, speciell in Deutschland, viel und mit Beifall aufgeführt (Dichtung von Scribe und Mélesville). Gleich freundlicher Aufnahme hatte sich die dreiaktige Oper: „Léocadie“ (von denselben Librettisten), welche am 4. November 1824 ihre Premiere erlebte, zu erfreuen. In beiden Opern gab sich Auber vielfach in seiner ganzen Eigenart, streifte er immer mehr den Einfluß Rossinis ab, und gehören dieselben noch jetzt zu den besseren Arbeiten im komischen Opernstil. Man kann nur bedauern, daß diese Werke im Archive der Opernbibliotheken modern. Wir wünschen lebhaft, daß einmal ein Versuch gemacht würde, durch eine Neueinstudierung der genannten Opern deren Lebensfähigkeit zu erproben!

Der unermüdlich Schaffende beschenkte am 3. Mai 1825 sein Vaterland und die Welt mit einer der herrlichsten Blüten der komischen Oper, nämlich dem Dreiakter: „Le Maçon“ („Maurer und Schlosser"), Text von Scribe und Delavigne. Der für das wahrhaft Volkstümliche so empfängliche Geist Aubers dokumentiert sich hier in glänzender Weise. In frischen, glühenden Farben spiegelt er in dieser echt französischen Musik das Leben des französischen Volkes wieder. Dieser Roger, bemerkt August Wünsche mit Recht, der in seiner einfachen Haltung nichtsdestoweniger den vor-

nehmen Mann, den Oberst Léon de Mérinville, schützt, mit ihm Freundschaft schließt und dessen Handwerkslied zum Signal der Befreiung von einer großen Gefahr wird, war das nicht die Sehnsucht des französischen Volkes, wie sie sich kurz vor der Julirevolution äußerte? Pochte nicht das Herz von Hoch und Niedrig, wenn es die Gefahr sah und den mutigen, entschlossenen Maurer als Retter wußte? Und dabei das heitere Abspielen der volkstümlichen Scenen, dann wieder das Bildchen der liebenswürdigen Prinzessin, wie es sich in der Henriette aufrollt, und das selbst in dem Zankduett mit ihrer Nachbarin Madame Bertrand nichts von ihrer ursprünglichen Anmut verliert — alles das bringt noch jetzt, fast siebzig Jahre nach ihrer Erstaufführung, fascinierende Wirkungen hervor, und es war ganz natürlich, daß Auber bald der Liebling seines Volkes wurde. Für alle Zeiten wird uns in „Maurer und Schlosser" die Schlichtheit und Natürlichkeit der Stimmung und des Ausdrucks entzücken. Der gesunde, frische Realismus berührt uns ungemein wohlthuend, und wir finden hier sogar etwas, was bei Auber sonst nicht sehr stark vertreten ist und das gerade deshalb in Deutschland besonders siegreich wirken mußte — das Gemüt.

Auber verschaffte sich durch diese romantisch-komische Oper mit einem Schlage einen Weltruf. Die Emanzipation von dem Rossinischen Stil ist hier vollendet. Der Komponist weiß nicht nur für das Liebenswürdige und Volkstümliche bestrickende originelle Weisen, sondern auch für das fremdländische, türkisch-orientalische Element den packenden dramatischen Ausdruck zu finden und uns in lebhafteste Spannung zu versetzen. Nicht umsonst hat sich „Maurer und Schlosser" auf dem Repertoire aller Bühnen der Welt erhalten, und so lange man noch für den musikalischen Konversationston — wie er bisher noch nicht existierte — für reizvolle, bezaubernde Melodien, humorvolle Gestaltungskraft und anmutige Formenschönheit Sinn und Verständnis

hat, wird dieses Juwel gewiß auf allen Bühnen diesseits und jenseits des Oceans seine Herrschaft behaupten. Auch kulturgeschichtlich wird diese Oper unvergänglich sein, nämlich als Spiegelbild des französischen Volkes vor der Julirevolution mit seiner ganzen Tüchtigkeit und Liebenswürdigkeit.

Die Verdienste, welche sich der Maestro um die französische Musik erworben, ehrte Karl X. von Frankreich dadurch, daß er ihn im selben Jahre zum Ritter der Ehrenlegion ernannte.

Nach den dankenswerten statistischen Angaben Carl Friedrich Wittmanns wurde die Oper an der Berliner Hofoper zum erstenmale am 19. März 1826 gegeben, und fanden bis Mitte 1892 im Ganzen 177 Aufführungen statt. Von deutschen Bühnen folgten dann noch im selben Jahre: Prag, Frankfurt a. M., Weimar, Mannheim, Wien, Bremen und Leipzig.

Die beiden folgenden Opern Aubers, der Einakter: „Le timide, ou le nouveau séducteur" („Der Schüchterne oder neue Verführer") — Text von Scribe — und der Dreiakter „Fiorella" („Das Pilgerhaus") — Dichtung gleichfalls von Scribe — lassen sich mit „Maurer und Schlosser" auch nicht im Entferntesten vergleichen. Das erste Werk wurde am 30. Juni 1826 und das zweite am 28. November dess. J. ohne nachhaltigen Erfolg gegeben — obschon beide sich durch ansprechende Partien auszeichnen und an poetischen Einzelheiten reich sind. Augenscheinlich befand sich Auber, verwöhnt durch den glanzvollen Beifall des „Maurer", zu jener Zeit in großer Mißstimmung. Dies erkennt man schon aus einem Briefe, den er zwei Monate vor der Aufführung von „Fiorella" an seinen Freund, den Baron Trémont auf Schloß Ray in Haut-Saone*), richtete und dessen charakteristischer Wortlaut also lautet:

*) Das französische Original ist im Besitz des Marquis de St.-Hilaire in Paris; vergl. auch La Mara: „Musikerbriefe aus fünf Jahrhunderten," 2. B., S. 52 ff.

„Mein lieber Freund! Du hast mich diesen Sommer wirklich schlecht behandelt und mir herzlich wenig geschrieben. Zerstreuungen, Bäder, Landsitze — alles beeinträchtigte die Pariser —, deren du dich nur am dreißigsten jedes Monats erinnerst.

„Wenn du dich amüsiert hast, so habe ich mich dafür sattsam gelangweilt. Ich bin aus diesem hündischen Paris nicht herausgekommen, noch dazu, ohne daß mir dies etwas eingetragen hätte, denn ich habe wenig gearbeitet.

„Also nahezu ein volles Jahr das Pech! Zeit wäre es, daß es einmal aufhörte. In Kurzem wird man die Proben zu ‚Fiorella‘ wieder aufnehmen. Hat diese arme ‚Fiorella‘ keinen Erfolg, so durchbohre ich mein zartes Herz und hinterlasse dir in meinem Testament alle meine Manuskripte, aus denen du, spielt dir das Glück einen rechtschaffenen und zartfühlenden Dütenkrämer in die Hand, noch ein hübsches Sümmchen herausschlagen kannst. . . . . Du sagst mir nichts von deiner Rückkehr? Wirst du denn bis in den Oktober hinein noch Bäder gebrauchen? Apropos: Bäder! Über deine Aufführung in Plombières las ich Eingehenderes; es heißt, daß die olympischen Spiele dich nicht zum wenigsten beschäftigen. Also darum vernachlässigtest du uns Pariser dergestalt!

„Was mich von allen Verdrießlichkeiten am meisten ärgert, ist, daß ich mich wohl befinde. Meine Gesundheit scheint ebenso wenig an alle diese Widerwärtigkeiten zu denken, als ob ich der vergnügteste und zufriedenste Mensch wäre. Vielleicht bin ich Philosoph! Eine Entdeckung, auf die ich dies Jahr gern verzichtet hätte.

„Über das Theater habe ich mich nicht zu beklagen. Ist ‚Le timide‘ auch ein schwaches Werk, so würde es doch öfter gegeben worden sein, hätten nicht interessante Umstände eine meiner Sängerinnen von der Bühne entfernt.“

Der Meister, welcher sich verzehrte in den „Gluten des

Meleager," sollte bald seinen Unmut bannen und ein Werk schaffen, welches einzig in seiner Art dasteht, den Höhepunkt seines Ruhmes bezeichnet und das allein schon ausgereicht hätte, ihm unter den größten Komponisten aller Zeiten einen unsterblichen Namen zu sichern.

„Die Stumme von Portici." — Urteil Richard Wagners. — Bedeutung der Oper. — Franz Liszts Bemerkungen. — Ein Wort Goethes. — Robert Schumanns Ausspruch.

Der geniale Schöpfer des „Maurer und Schlosser" hatte noch nicht sein Bestes gegeben. Mit großem Feuereifer arbeitete er nun, um einem merkwürdigen Süjet, welches Eugen Scribe und Delavigne verfaßten, musikalisches Leben einzuflößen. Bisher waren die Werke des Autors nur in der Opéra comique gegeben worden, jetzt sollten sich vor ihm auch die Pforten der Großen Oper, der Académie royale, eröffnen. Ja, es war diesmal eine „große" Oper, welche dem Meister der komischen Oper als das Ideal seines Ehrgeizes vorschwebte. Das Libretto behandelte die Abenteuer des neapolitanischen Fischers Tommaso Aniello oder Masaniello, wie der Name zusammengezogen lautete; es glühte fast von revolutionärer Begeisterung; denn eine Freiheits- und Volksoper zu schaffen, erschien dem leidenschaftlichen französischen Maestro, welcher dem revolutionären Drang seiner Zeit gleichfalls den Tribut zahlen wollte, als die schönste Aufgabe seines Lebens und Strebens. Und in der That gelang es dem Genie dieses französischsten unter allen französischen Komponisten in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in der „Stummen von Portici" eine „große" französische Oper zu schreiben, welche für alle späteren Schöpfungen der Tondichter desselben Stils vorbildlich wurde. Während die „Stumme" bereits am 29. Februar 1828 aufgeführt wurde, gingen die anderen großen Opern der „Großen Oper": Rossinis „Tell", Halevys „Jüdin" und Meyerbeers „Huge-

notten" erst später in Scene — ersteres Werk 1829 und die letzteren 1835 beziehentlich 1836 —, der beste Beweis für die mächtige Einwirkung, welche gerade die „Stumme" auf diese ganze Operngattung ausgeübt hat.

Ganz außerordentlich war der Erfolg dieser großen, revolutionären Volksoper. Die Wirkung, sagt Ernst Pasqué*), welche dieselbe in der politisch erregten Zeit, die durch die Julirevolution ihren Abschluß erhalten sollte, hervorbrachte, war eine ungeheure. Den „Masaniello" sang der berühmte Sänger Adolf Nourrit, damals ein bildschöner junger Mann von etwa fünfundzwanzig Jahren; der feurige, hinreißende Vortrag des so berühmt gewordenen Duetts, welches der damaligen politischen Stimmung nur zu sehr entsprach, die keusche, fromme Weise, in welcher der Sänger das herrliche Gebet des dritten Aktes mitsang, die innige Wiedergabe des Schlummerliedes elektrisierten das ganze Haus. Doch seinen Höhepunkt erreichte, trotz allem Vorhergegangenen, der Beifall während und nach der Wahnsinnsscene des letzten Akts. Der Künstler hatte dieselbe mit ergreifender Wahrheit gesungen und dargestellt. Bei den Stellen, wo auf Augenblicke die Vernunft des verratenen Fischerkönigs zurückkehrt, die Erinnerung wie ein lichter Strahl die Nacht des Wahnsinns durchbricht, da blieb kaum ein Auge in dem riesigen, bis zur Decke gefüllten Hause trocken.

Man kann die „Stumme" als das Vorspiel der zwei Jahre darauf erfolgten Julirevolution bezeichnen. Unter ihren Tönen begannen nicht allein die Kämpfe in Frankreich, sondern auch im Ausland, wie z. B. in Brüssel, Mailand und Warschau, und sogar in Deutschland, wo sich — ich nenne unter anderen Kassel, Braunschweig und Leipzig — die Bürgergarde die Ouverture aufspielen ließ. Die „Stumme" wirkte schlaghaft, unwiderstehlich. Die französische Neuromantik war, nach dem treffenden Worte Riehls in

*) „Musikalische Geschichten," S. 139 ff.

seinen „Musikalischen Charakterköpfen," durch sie fertig und in voller Rüstung wie aus der Erde hervorgewachsen und hatte im ersten Anlauf schon das ganze Feld gewonnen. Erprobte, längst in sich abgeschlossene Meister wurden entwurzelt und folgten der neuen Fahne. Daß Auber so plötzlich, fast durch Zufall, den sympathischen Ton der Zeit gefunden, daß er ein so grelles Widerspiel zu dem Alten und Hergebrachten über Nacht aufzustellen gewagt hatte, dies erhob seine merkwürdige Schöpfung weit über sich selbst. Wie Rossini der Sänger des süßen Friedensschlummers, so war Auber der Sänger der aufdämmernden Julirevolution. Klingt es nicht wie Hohn, daß sich die politischen Abschnitte dieser Periode jedesmal durch eine — Opernarie gespenstisch vorher angezeigt hatten?

Wie das Publikum, so nahm auch die Presse die „Stumme" mit begeistertem Beifall auf. Aus der Fülle der Zeitungsstimmen seien in erster Linie einige Auslassungen Richard Wagners in seinen „Erinnerungen an Auber"*) wiedergegeben, weil sie getreu den gewaltigen Eindruck widerspiegeln, welche das Werk bei seinem Erscheinen in Deutschland in den Gemütern hervorrief:

„Ein Opernsüjet von dieser Lebendigkeit war noch nicht dagewesen; das erste wirkliche Drama in fünf Akten, ganz mit den Attributen eines Trauerspiels, und namentlich eben auch dem tragischen Ausgange, versehen. Ich entsinne mich, daß schon dieser Umstand ein bedeutsames Aufsehen machte. Das Süjet einer Oper hatte sich bisher dadurch charakterisiert, daß es immer „gut" ausgehen mußte; kein Komponist hätte es gewagt, die Leute schließlich mit einem traurigen Eindruck nach Hause zu schicken. Als Spontini uns in Dresden seine „Vestalin" aufführte, war er außer sich darüber, daß wir die Oper, wie dies überall in Deutschland geschieht, mit der immerhin vor dem Tode bewahrten

*) Ges. Werke, IX. Bd., S. 44 ff.

„Julia“ auf dem Begräbnisplatze ausspielen lassen wollten: die Dekoration mußte wechseln, der Rosenhain mit dem Tempel der Venus erscheinen, Priester und Priesterinnen des Amor mußten das glückliche Paar zum Altar begleiten: „Chantez! Dansez!“ anders durfte es nicht sein. Und anders war es nie bei einer Oper hergegangen: soll schon die Kunst im allgemeinen „erheitern“, so war dies der Oper ganz besonders aufgegeben. . . . In gleicher Weise wirkte die „Stumme“, aber von jeder Seite her überraschend: jeder der fünf Akte zeigte ein drastisches Bild von der ungemeinsten Lebhaftigkeit, in welchen Arien und Duette in dem gewohnten Opernsinne kaum mehr wahrnehmbar waren, und, mit Ausnahme einer Primadonna-Arie im ersten Akt, jedenfalls nicht mehr in diesem Sinne wirkten; es war immer solch ein ganzer Akt, mit all seinem Ensemble, welcher spannte und hinriß. . . . Das Neue in dieser Musik zur „Stummen“ war diese ungewohnte Konzision und drastische Gedrängtheit der Form: die Recitative wetterten wie Blitze auf uns los; von ihnen zu den Chorensembles ging es wie im Sturme über; und mitten im Chaos der Wut plötzlich die energischen Mahnungen zur Besonnenheit oder erneute Aufrufe; dann wieder rasendes Jauchzen, mörderisches Gewühl und abermals dazwischen ein rührendes Flehen der Angst, oder ein ganzes Volk seine Gebete lispelnd. Wie es dem Süjet am Schrecklichsten, aber auch am Zarten nicht fehlte, so ließ Auber seine Musik jeden Kontrast, jede Mischung in Konturen und in einem Kolorit von so drastischer Deutlichkeit ausführen, daß man sich nicht entsinnen konnte, eben diese Deutlichkeit je so greifbar wahrgenommen zu haben; man hätte fast wirkliche Musikbilder vor sich zu sehen geglaubt, und der Begriff des Pittoresken in der Musik konnte hier leicht einen fördernden Anhalt finden, wenn er nicht dem bei weitem zutreffenderen der glücklichsten theatralischen Plastik zu weichen gehabt hätte. . . . Hier war eine „große Oper,“ eine vollständige fünfaktige

Tragödie, ganz und gar in Musik: aber von Steifheit, hohlem Pathos, oberpriesterlicher Würde und all dem klassischen Kram keine Spur mehr; heiß bis zum Brennen und unterhaltend bis zum Hinreißen. Der deutsche Musiker brummte verdrießlich. Was sollte er mit dieser Musik anfangen? Spektakelmusik, Lärmen und Skandal! — Es kam aber sehr viel Zartes darin vor? Und alles klang so auffallend gut, wie man es von einem Orchester im Theater in dieser Weise noch gar nicht gehört hatte? Am Ende war es doch nur Rossinische Musik, denn Rossini schoben wir nun einmal alles in die Schuhe, was wie verführerische Melodie klang. Gewiß war Rossini der Vater der modernen Opernmelodie: aber was dieser Auberschen Musik zur „Stummen“ ein so eigentümliches Gepräge gab, das konnte jener selbst nicht auffinden und nachmachen. Unseren Komponisten wäre es schrecklich gewesen, nur daran zu denken, solch eine Musik nachmachen zu wollen. Aber mit der deutschen Oper ging es auf einmal auch ganz und gar nicht mehr: das war das andere, was zu beachten war. Vor allem geriet Marschner in zunehmende Konfusion: keine Oper wollte ihm mehr zuschlagen, bis er endlich doch auf den Gedanken geriet, es einmal ganz heimlich mit solch einer gehörigen Stretta: „à l'Italienne“ zu versuchen, was ich zu seiner Zeit in einer, anderseits recht grunddeutsch sein sollenden Oper, „Adolf von Nassau“, mit erlebte. Vor den schließlich doch unternommenen, aber als vergeblich sich erweisenden Versuchen, es dieser bösen „Stummen“ nachzumachen, war man nämlich auf die Beachtung des anderen Poles unseres grassierenden Opernwesens, auf die neuere italienische Oper Donizettis und Genossen, geraten, da diese geschmeidigeren Herren der Auberschen Faktur leichter nachgegangen waren, und sie namentlich den Strettas ihrer Finales recht hinreißende Allüren zu geben verstanden; aber dies wollte alles nichts helfen: der Deutsche blieb, trotz „sizilianischer Vesper“ und

anderer Mordnächte, durchaus ungeschickt, der neuen Furia es nachzumachen."

Während Riehl die tiefe Bedeutung der genannten Oper darin sieht, daß in der „Stummen" die Hauptperson — sprachlos ist, muß der Wahrheit gemäß dem gegenüber hervorgehoben werden, daß weder Scribe noch Auber auch nur die entfernteste Absicht hatten, dem Stummsein der Fenella eine tiefere Bedeutung beizumessen, vielmehr folgten sie, wie Jouvin, Eduard Hanslick und andere überzeugend nachgewiesen haben, nicht dem Drange einer neuen Zeitidee, einem bizarren Einfall, sondern einfach einer theatralischen Notwendigkeit. Die Sache verhält sich so: Masaniellos Schwester sollte ebenso gut eine singende Person der Oper sein, als die übrigen; ja die ganze Disposition des Stückes deutet darauf hin, daß Fenella als dramatische Sängerin Elviren ebenso gegenüberstehen sollte, wie Masaniello dem Herzog Alphons. Die Oper war bereits vom Dichter und Komponisten in diesem Sinne skizziert, als man an die Besetzung dachte. In Frankreich gehen die Autoren theatralischer Stücke nicht so idealistisch zu Werke, wie wir Deutschen, die wir zuerst in der Studierstube eine Oper „an und für sich" schreiben, um dann zu sehen, wie dieselbe mit der Wirklichkeit sich abfinden werde. An der Großen Oper in Paris hatte man nach dem Abgang der Sängerin Madame Branchü keine dramatische Sängerin ersten Ranges, welche eine Hauptrolle wie Fenella mit Erfolg durchführen und die man der gefeierten Koloratursängerin Damoreau-Cinti, der Darstellerin der „Elvire", würdig an die Seite stellen konnte. Hingegen besaß die Oper damals eine Tänzerin, Demoiselle Noblet, deren geistvoll charakterisierende Mimik gerade in den dramatischen Aufgaben sich am bewunderungswürdigsten entfaltete. Die Leistungen dieses speciell mimischen Talents brachten Scribe und Auber auf die Idee, Masaniellos Schwester stumm zu machen und die Rolle der Noblet anzuvertrauen. Der Versuch gelang vortrefflich, ja, dem Komponisten wurde

diese seltsame äußere Nötigung geradezu eine Quelle der schönsten künstlerischen Motive. Die melodramatischen Musikstücke, welche Fenellas Scenen begleiten, bilden nicht bloß die Juwelen der Partitur, sie gehören geradezu zu dem Ausdrucksvollsten und Feinsten, was die moderne Oper an dramatischer und dabei musikalisch schöner Charakteristik aufzuweisen hat.

Die „Stumme von Portici“ hat bis auf den heutigen Tag, obschon fünfundsechzig Jahre seit ihrem ersten Erscheinen verstrichen sind, nichts von ihrer Schönheit, Frische und quellenden Melodie eingebüßt. Nicht nur in Frankreich, sondern auch in der ganzen gebildeten Welt hat sie ihre wahre Zauberkraft bewährt. Die Volkstümlichkeit der Melodien der „Stummen“ in allen Ländern war eine ganz außerordentliche; jahrzehntelang erklangen überall die „Barkarolen“, sowohl die sonnige, heitere Morgenbarkarole des Masaniello, als die düstere, dunkelgefärbte des unbeugsamen Pietro. Das berühmte Duett: „Das teure Vaterland zu retten“ wurde noch vor wenigen Jahrzehnten selbst in deutschen Studentenkreisen mit Begeisterung und voll Hoffnung auf die deutsche Einheit gesungen — was um so bemerkenswerter ist, als die „Stumme“, nach dem bezeichnenden Ausdruck Wagners, ein „Exceß des französischen Geistes“ war.

Ganz abgesehen von der Tendenz und der kulturgeschichtlichen Bedeutung der Oper, muß dieselbe auch rein musikalisch zu den Perlen der Welt-Opern gezählt werden. Wieder ist es Richard Wagner*), welcher in dieser Hinsicht gleichfalls den Nagel auf den Kopf getroffen, indem er die Neuerungen, welche aller Welt zu gute kamen, mit folgenden Worten bezeichnet: vor allem die glänzende Instrumentierung, das prägnante Kolorit, die Sicherheit und Keckheit in den Orchesteraffekten, worunter z. B. auch Aubers vorher so gewagt erscheinende Behandlung der Streichinstru-

*) „Erinnerungen an Auber,“ S. 48.

mente, namentlich der Violinen, zu zählen ist, denen er jetzt in Masse die verwegensten Passagen zumutete. Rechnen wir zu diesen einflußreichen Neuerungen noch des Meisters drastische Gruppierung des Chor-Ensembles, welches er fast zum allererstenmale als wirklich handelnde, uns ernstlich interessierende Masse bewegen ließ, so führen wir in Betreff der inneren Struktur seiner Musik noch ganz besondere Eigentümlichkeiten in der Harmonisation und selbst der Stimmführung an, welche wirklich als eine Bereicherung der Mittel zutreffender Charakterisierung im dramatischen Sinne von Auber wie von seinen Nachfolgern festgehalten und weiter benutzt worden sind. Auch darf im gleichen Sinne noch die feine Aufmerksamkeit erwähnt werden, welche der Meister stets dem scenischen Vorgange zugewendet hielt, in welchem ihm nichts entging, was er für das ein- und ausleitende Orchesterzwischenspiel, welches sonst aus banalen Gemeinplätzen bestand, in sinniger Weise zu fesselnden musikalischen Bildern zu verwerten wußte.

Als Greis soll Auber scherzend geäußert haben, die Musik sei ihm bis zu seinem fünfunddreißigsten Jahre eine Geliebte, von da an seine Frau gewesen, womit er augenscheinlich so viel sagen wollte, daß er seitdem zu seiner Kunst in ein kühleres Verhältnis getreten sei. Mit Recht macht Wagner dazu die Bemerkung, daß der Meister schon stark über jenes von ihm angegebene Alter der Jugendliebe hinaus gewesen sei, als er die „Stumme" schrieb, und meint, es wäre bezeichnend, wenn er den hervorragenden Wert gerade dieser Arbeit später in der Art unterschätzte, daß er die Zeit ihrer Abfassung bereits in die Periode seines Erkaltens setzen zu müssen glaubte; ich bin daher mit W. Langhans in seiner „Geschichte der Musik"*) der Ansicht, daß Auber mit jener Periodisierung die Zeit des dilettantenhaft-unbefangenen Behagens, der instinktiven Sangesfreudig-

*) 2. Bd., S. 327.

keit, den Zustand gegenüberstellen wollte, wo ihm der Ernst seiner Kunst zum vollen Bewußtsein gekommen war, und er sich, einmal in die Geheimnisse des Tonsatzes eingeweiht, an der harmlosen Thätigkeit früherer Jahre nicht mehr Genüge lassen konnte.

Nun, mag dem sein, wie ihm wolle — Auber war nicht imstande, den europäischen Erfolg dauernd festzuhalten; es erging ihm wie Rossini, der mit seinem „Tell“ die kühnsten Hoffnungen auf andere heroische Opern erweckte — seine „Stumme“ hatte keine Nachfolgerin.

Nicht so begeistert und bedingungslos wie Wagner besprach Franz Liszt, der sonst auf musikalischem Gebiet mit Richard Wagner im allgemeinen übereinstimmt, die „Stumme“, aber immerhin sind seine Auslassungen, auch wenn sie tadeln, mit Objektivität und Interesse für Auber geschrieben. Am 5. März 1854 dirigierte Liszt eine Aufführung der Oper an der Hofbühne zu Weimar und er fühlte das Bedürfnis, sein Urteil auch in einem längeren Aufsatz niederzulegen, dem wir nur die nachfolgenden Stellen entnehmen*):

„Diese Gattung der französischen Oper — die große — ist gewissermaßen ein Kompromiß zwischen Dichtung und Musik. ‚Die weiße Dame‘ von Boïeldieu, das Interesse eines Romans in Anspruch nehmend, war eines ihrer glücklichsten Erzeugnisse. Auber entlehnte dieses Interesse einem historischen Gebiet. Um letzteres besonders hervorzuheben, wußte er mit der sicheren Berechnung eines bewährten Talents ein noch unbenutztes Element, die nationale Rhythmik und Melodik, in sein Werk hineinzuflechten, wodurch es zu einem ganz eklatanten wurde. Der malerische Stoff der ‚Stummen‘, dem malerischen Neapel entnommen, findet in ganz entgegengesetzten Anschauungen und Leidenschaften einen sympathischen Widerhall — so hervortretend ist die Eigentümlichkeit dieses dramatischen Komplexes! . . . Die

*) „Ges. Werke,“ Bd. 3, S. 80 ff.

‚Stumme' ist, was ein glücklicher Opernwurf und Text genannt werden kann. Auber hat früher und später mehr als ein Werk geschrieben, in welchem sich sein Talent und seine Manier als anerkennenswert bekunden. Wenn gerade diese Oper den allgemeinsten Beifall geerntet hat und noch auf Bühnen, wo seine anderen Opern allmählich verschwinden, aufgeführt wird, so liegt die Ursache in der Überfülle seiner pittoresken Motive, welche, ohne die Aufmerksamkeit und sozusagen die Macht der reinen Poesie zu beanspruchen, doch der Phantasie gefallen und sie durch eine Reihenfolge von interessanten Ereignissen, durch die Pracht der Scenerie und den Reichtum der Ausstattung beschäftigen, wozu sich noch eine Musik gesellt, die in Kolorit und Firniß uns durch ihre Originalität und Koketterie ergötzen und deren Melodie von einer schimmernd fesselnden Melodik gehoben wird. Was allerdings den Gesamtcharakter des Stils dieser Oper anbetrifft, dürfen wir uns nicht verhehlen, daß er kurzatmig und von knappem Zuschnitt ist, daß er weit hinter dem Rossinis, dessen breiter melodischer Strom oft in dreißigtaktigen Perioden sich ausdehnt, zurückbleibt. Aubers Gedanken fehlt es nicht an einer gewissen Freiheit; aber sie sind aphoristisch, abgebrochen, schwach entwickelt und ungenügend verbunden — kurz, wir finden hier mehr Schein als Inhalt, mehr Flitter als Gold, mehr Tänzelei und Hüpfen als Schwungkraft. Um für das Gesagte nur einige evidente Beispiele anzuführen, verweisen wir auf den ganzen Triumphmarsch im vierten Akt, der auch zum zweiten Thema der Ouvertüre diente und aus nur acht Takten im Viervierteltakt besteht: denn die anderen, als zweiter Teil zugefügten, vier Takte sind nichts als ein einfaches Ausfüllsel, ein beliebiger Gemeinplatz. Aber das Publikum sieht eben doch Masaniello während dieser oft wiederkehrenden acht Takte auf seinem Schimmel, es hört diese acht Takte auf allen Wachtparaden, in allen Gartenkonzerten, es hat so manche liebe Nacht nach diesen charmanten acht Takten Quadrille ge-

tanzt! Ähnlich wie der Triumphmarsch, beruht die berühmte Marktscene auf nur einem Dutzend Takten; nicht minder die beiden Chorgebete, die übrigens von trefflicher Wirkung sind. ‚Petits causes, grands effects,‘ sagt Voltaire in Bezug auf geschichtliche Ereignisse. Auber scheint es sich gemerkt zu haben, denn seine Opern zeugen von häufiger Anwendung dieses Lehrsatzes. Unter manchem gelungenen Zug aber, der Aubers Talent auszeichnet, möchten wir besonders den hervorheben, daß er in sehr wirksamer Weise gewissen Gliedern seiner Sätze eine feine harmonische Wendung zu geben pflegt, bei welchen die kleine Sexta und übermäßige Quinta, sowie das Betonen von dissonierenden Durchgangsnoten eine Hauptrolle spielt. Insbesondere citieren wir Masaniellos Abschied von seiner Hütte: ‚Ach, werdet ihr den Armen im neuen Glanz nicht meiden‘, sowie die beiden Barkarolen des zweiten und vierten Aktes. Man findet hier ein sinnreiches harmonisches Verfahren und zartere Empfindsamkeit, als es streng genommen zum Effektmachen nötig ist. In solchen Einzelheiten erkennt man den Künstler in seinem Gefühl und Gefühlsausdruck.“

In den Chorus der anerkennenden, zuweilen überschwenglich lobpreisenden, Stimmen mischten sich freilich auch die Verdikte einzelner namhafter, ja großer Männer auch in Deutschland. So war z. B. der Dichterfürst Goethe von der Oper nicht erbaut. Dieselbe wurde am 12. März 1831 in Weimar gegeben, und Johann Peter Eckermann, der treue Famulus des Dichters, berichtet in seinen „Gesprächen mit Goethe“ darüber unter andern wörtlich:

„Montag, den 14. März 1831.

Mit Goethe zu Tisch, mit dem ich mancherlei berede. Ich muß von der ‚Stummen von Portici‘ erzählen, die vorgestern gegeben worden, und es kommt zur Sprache, daß darin gegründete Motive zu einer Revolution eigentlich gar nicht zur Anschauung gebracht werden, welches jedoch den Leuten gefalle, indem nur jeder in die leergelassene

Stelle das hineintrage, was ihm selber in seiner Stadt und in seinem Lande nicht behagen mag. ‚Die ganze Oper,‘ sagt Goethe, ‚ist im Grunde eine Satire auf das Volk, denn wenn es den Liebeshandel eines Fischermädchens zur öffentlichen Angelegenheit macht und den Fürsten einen Tyrannen nennt, weil er eine Tyrannin heiratet, so erscheint es doch wohl so absurd und lächerlich als möglich.‘“

Goethe hatte ja von seinem Standpunkte aus ganz recht; auch muß zugegeben werden, daß während andere große Opern, wie z. B. Spontinis „Cortez“ und Rossinis „Tell“, das musikalische Echo denkwürdiger Ereignisse waren, Aubers „Stumme“ nur als die Vorbotin der Julirevolution gelten konnte — aber die Wirkung, welche diese Oper ausübte, war doch eine elementare und nichts weniger als eine Satire auf das Volk. Das Volk nahm sie wenigstens ernst, blutig ernst. Der beste Beweis war ja die Thatsache, daß das Theaterpublikum in Brüssel durch die Aufführung der „Stummen“ am 25. August 1830 dermaßen erregt wurde, daß es, bis zur besinnungslosen Wut entflammt, in die Straßen Brüssels hinausstürmte, die Volksmassen mit sich fortriß und den Palast des holländischen Justizministers, die Wohnung des Brüsseler Polizeidirektors und die Druckerei des niederländischen Regierungsblattes zerstörte. . . . Wir kennen kein musikalisches Werk von furchtbarerer Wirkung!

Das Schärfste, was wohl über Auber von einem anderen berühmten Manne gesagt wurde, ist das Verdikt Robert Schumanns, dem Auber und seine Musik überhaupt ein Greuel war. Es heißt in seinem „Theaterbüchlein“ (vom 22. Februar 1848):

„Die Oper eines musikalischen Glückskindes. Der Stoff hat sie erhalten. Die Musik gar zu roh, gemütlos, dabei abscheulich instrumentiert. Hier und da funkelnder Geist.“

Schumann war bekanntlich in seinen Urteilen zuweilen von entschiedener Subjektivität.

„La fiancée." — „Fra Diavolo." — Große Volkstümlichkeit dieser Oper. — „Le dieu et la Bayadère." — „La Marquise de Brinvilliers." — „Le philtre." — „Le serment." — „Gustav III." — Vergleich mit Verdis: „Il ballo in maschera." — „Lestoque." — „Le cheval de bronce." — „Actéon." — „Les chaperons blancs." — „L'ambassadrice." — „Le domino noir."

Elf Monate nach seinem so kühnen und mit so durchschlagendem Erfolg gekrönten Ritt ins alte romantische Land der großen Oper kehrte Auber, getreu dem Sprichwort: „on revient toujours à ses premiers amours", aufs neue zur komischen Oper zurück. Hier fand er die starken Wurzeln seiner Kraft. Am 10. Januar 1829 wurde zum erstenmale die Oper: „La fiancée" („Die Braut") gegeben; dieselbe hatte nichts vom revolutionären Geist der „Stummen", sie zeichnete sich vielmehr durch ihre leichten und anmutigen, wenig aufregenden Melodien aus. Diesmal war es das Théâtre Feydau, wo die Novität in Scene ging. Das Stück hatte Erfolg, welcher zum nicht geringen Teile den trefflichen Solisten der genannten Bühne zu verdanken war. Besonders war es die Trägerin der Titelrolle, Madame Prodher, welche durch ihre schöne Stimme und ihr temperamentvolles Spiel der Oper zum Siege verhalf. Drei Monate nach jener Premiere wurde der Komponist an Gossecs Stelle zum Mitglied der Akademie für die Abteilung der schönen Künste — mit 19 von 30 — gewählt.

Aber nicht mit der „Braut", sondern einer anderen komischen Oper, welche gerade ein Jahr darauf, am 28. Januar 1830, am selben Theater zum erstenmale gegeben wurde, mit „Fra Diavolo", sollte er wieder den begeisterten Beifall des Publikums, der demjenigen anläßlich der Erstaufführung der „Stummen" in nichts nachgab, erzielen. Aufs neue hat der geniale Maestro hier sein ganzes musikalisch-schöpferisches Talent zur herrlichsten Entfaltung gebracht. Unter sämtlichen Nummern der Oper — sagt Gumprecht —

ist keine, die es versäumte, durch Reiz der Empfindung, Glätte der Gestaltung und beredte Anmut des Ausdrucks um unsere Gunst zu werben. Zu einem ganz besonderen Schmuck gereichen dem Werke seine Ensemblesätze, wohl die zierlichsten, die sich je unter der Hand des Komponisten zusammengefügt. Wie eben so viele schlanke Tänzerinnen wirbeln die Stimmen einher, einander suchend und fliehend neckend und herausfordernd, in immer neuem Wechsel zu den mannigfaltigsten Gruppen und Figuren sich verschlingend.

Ganz unglaublich war die Volkstümlichkeit, deren sich die geistreiche und elegante Oper, namentlich in den ersten Jahren ihrer Inscenierung, zu erfreuen hatte. Sie machte in aller Herren Länder volle Häuser, und alle Welt schwelgte in der Schönheit dieses Werkes, speciell den reizenden Solosätzen, den weltbekannten Romanzen und den Ensembles. Sie eroberte sich auch die deutschen Bühnen im Fluge und zwar in einer Übersetzung von Carl Blum (vgl. die schon erwähnte Ausgabe des „Fra Diavolo" von Carl Friedrich Wittmann, Univ.-Bibl. Nr. 2689, S. 12 ff.). Die Rollen des „Fra Diavolo", der Pamèla und Zerline sind für die Sänger und Sängerinnen so anziehend und lohnend, daß sich „Fra Diavolo" schon aus diesem Grunde stets auf dem Repertoire erhalten dürfte.

Man hat in der Presse und auch im Publikum anfänglich vielfach daran Anstoß genommen, daß hier angeblich ein gewöhnlicher Spitzbube, wie Fra Diavolo, verherrlicht werde, aber mit der Zeit haben sich jene Bedenken gemildert. „Fra Diavolo" ist im Grunde kein Durchschnittsverbrecher von niedriger Gesinnung, er verkörpert vielmehr die italienische Räuberromantik, wie Masaniello den revolutionären Geist des italienischen Volkes. Der köstliche Humor, welcher das Süjet und die Musik durchweht, verleiht dem Ganzen einen eigenen Reiz, und es fehlt auch nicht jenes pikante Element, welches sich, besonders nach der Julirevolution, der Werke Aubers immer mehr und

mehr bemächtigte. Ich verweise nur auf die gewagte Schlafscene der Zerline . . .; aber man vergesse nicht, daß Auber, ebenso wie Rossini, vor allem bestrebt war, seinem Publikum, den Parisern, zu gefallen. Er war bezüglich der komischen Oper der Ansicht Voltaires, daß jedes Genre erlaubt sei, nur nicht das langweilige. Schon damals, lange vor Offenbach, kam nach und nach das Pikante, Prickelnde, sagen wir auch das Frivole, in Mode. Die Mischung und der Kontrast komischer, sentimentaler und koketter, lustiger Situationen behagte der jeunesse dorée — ganz abgesehen davon, daß Auber selbst ein wahrer Grandseigneur des Humors und der derben Komik war. Dem Franzosen sagte gerade eine Romantik, wie die des „Fra Diavolo", zu, worin Realismus und abenteuerlicher Sinn sich in so merkwürdiger Weise vereinigt. Man muß immer mit Nachdruck hervorheben, daß Auber Franzose durch und durch war und nur für Franzosen schrieb; in Deutschland hat man ihn mit zu schwerfälliger Gründlichkeit beurteilt. Indem er für seine vergnügungs- und zerstreuungssüchtigen, oberflächlichen Landsleute komponierte, erklären sich auch seine auf der Hand liegenden Licht- und Schattenseiten. Gerade durch sein nationales Temperament war es ihm möglich, neben Boïeldieu und Herold an der echt nationalen Weiter- und Ausbildung der komischen Oper der Franzosen den thätigsten Anteil zu nehmen. Nicht nur „Fra Diavolo", sondern fast alle seine Opern enthalten Frisches, Prickelndes, Espritvolles, und der Umstand, daß seit 1820 keine einzige seiner Opern eigentliches Fiasko erlitten, beweist deutlich genug, daß er die Geschmacksrichtung seiner Pariser gründlich studiert hatte. Nur in diesem Sinne ist das boshafte Wort Heinrich Heines, der sehr ungerecht in seinen Urteilen war — so erhob er z. B. Meyerbeer bald in den Himmel, bald schleuderte er ihn in den Orkus hinab —, zu verstehen, wenn er in seinen „Musikalischen Berichten" aus Paris einmal über Scribe und Auber schreibt: „Dichter und Kom-

ponist passen gut zusammen; sie sind sich auffallend ähnlich in ihren Vorzügen wie in ihren Mängeln. Beide haben viel Esprit, viel Grazie, viel Erfindung, sogar Leidenschaft; dem einen fehlt nur die Poesie, wie dem anderen nur die Musik fehlt."

Deutsche Musik im Sinne Webers, Beethovens und Wagners darf man freilich bei Auber nicht suchen. Den Franzosen genügte es, wenn der deutsche Dichter dem Komponisten und Librettisten in der „Lutetia" bescheinigte: „Sie haben den raffinierten Sinn für das Interessante, sie wissen uns angenehm zu unterhalten, sie entzücken und blenden uns sogar durch die glänzenden Facetten ihres Esprits, sie besitzen ein gewisses Filigrantalent der Verknüpfung allerliebster Kleinigkeiten und man vergißt bei ihnen, daß es eine Poesie giebt. Sie sind eine Art Kunstloretten, welche alle Gespenstergeschichten der Vergangenheit aus unserer Erinnerung fortlächeln, und mit ihrem koketten Getändel wie mit Pfauenfedern die sumsenden Zukunftsgedanken, die unsichtbaren Mücken, von uns abwedeln."

Der Zusammenstellung Carl Friedrich Wittmanns hinsichtlich der Verbreitung der Oper in Deutschland entnehme ich die nachstehenden statistischen Daten (Univ.-Bibl. Nr. 2689, S. 17): Am Berliner Hoftheater gab man „Fra Diavolo" zum erstenmale am 3. August 1830 und bis zum 11. April 1890 erlebte die Oper daselbst 177 Aufführungen. An der Wiener Hofoper wurde sie am 16. Nov. 1830 zur erstmaligen Aufführung gebracht. Rasch folgte das Dresdner Hoftheater am 19. November 1830. Die Hofbühne in München gab sie zum erstenmale am 13. März 1831. Das Stuttgarter Hoftheater führte die Oper am 8. Juni 1831 zum erstenmale auf. Am Hoftheater zu Darmstadt kam „Fra Diavolo" zum erstenmale am 24. März 1833 zur Aufführung, und fanden dort von dieser Oper bis 1890 fünfzig Aufführungen statt.

Der glänzende Erfolg der Auberschen Opern bewirkte,

daß in der ganzen gebildeten Welt dieselben die Bühnen beherrschten; in den Blättern jener Zeit, wie z. B. in der verbreiteten, von Theodor Hell redigierten, Dresdner „Abendzeitung", wurden zuweilen über diese dominierende Macht des Auberschen Genres bewegliche Klagen laut, ohne daß jedoch ein derartiges Lamento einen praktischen Erfolg hatte. Solche Stoßseufzer bewiesen nur, daß die „Stumme", „Maurer und Schlosser", „Die Braut", „Fra Diavolo", „Der Schnee" rc. dem Publikum sehr gefielen und deshalb zum eisernen Bestand des Repertoires gehörten.

Manche diese Opern, wie „Die Braut", welche in Berlin — gelegentlich der Feier des Geburtsfestes des Königs von Preußen und des Kaisers von Rußland — an einem Tage manchmal sogar zweimal, d. h. im Königstädtischen Theater und in der Königlichen Oper, gegeben wurden, zeichneten sich obendrein durch eine geradezu stümperhafte Übersetzung aus. Louis Angely leistete darin namentlich unglaublich Absurdes! In einem Vaudeville Angelys befand sich z. B. der nachstehende Vierzeiler:

> Mein Kind, das Alter ist ein Fluß,
> Der auf unser Feuer sich ergießet,
> Doch unsre Flamme, trotz diesem Guß,
> Unter der Asche glimmt und sprießet —

eine Flamme, die „trotz einem Guß", unter der Asche glimmt und sprießet, ist köstlich!

Im Jahre der Aufführung des „Fra Diavolo" wurde noch eine andere zweiaktige Oper: „Le dieu et la Bayadère" („Der Gott und die Bajadere") — Text von Scribe nach Goethes bekannter Ballade —, und zwar am 13. Okt. 1830, zum erstenmale gegeben, ohne auch nur im Entferntesten den Erfolg des erstgenannten Werkes zu erzielen. „Der Gott und die Bajadere", ein Gemisch von Oper, Ballett und Pantomime, sprach das Publikum nur in geringem Grade an,

obschon die Oper manche dankbare Rollen, wie die der Nieka, welche, wie die Dinorah, singt und zugleich tanzt, aufweist.

Scribe hat, wie gesagt, das Libretto nach dem herrlichen Goetheschen Gedicht gleichen Namens gearbeitet, oder besser gesagt, verballhornt, wie später Ch. Gounod Goethes „Faust“ für seine Zwecke mißhandelt hat. Die deutsche Kritik jener Zeit ging mit dem Autor und Komponisten scharf ins Gericht. So schreibt z. B. die „Abendzeitung“, Jahrgang 1830, in einer Korrespondenz aus Paris vom 17. Okt., unter anderen:

„Wie der Stoff verarbeitet worden, dürfte für Deutsche nicht eben lobenswert erscheinen. Was die Komposition betrifft, so ist allerdings eine sichere und geschickte Hand darin nicht zu verkennen, aber sie ist diesmal nicht glücklich gewesen. Vor allen Dingen macht sich eine staunenswerte Monotonie der Manierierung — so möchte ich es nennen — darin bemerklich. Keine großen Gesänge, keine tiefen und mächtigen Accorde, nur kleine, zerhackte, abgerissene, einander abgestoßen forttreibende Phrasen und zwischen ihnen nur dann und wann harmonische, aber auch wieder bizarre und verrenkte, Zusammenstellungen, höchst selten von einem jener anmutigen Motive unterbrochen, deren Geheimnis dieser Tonsetzer sonst so sehr versteht, so daß man glauben sollte, er habe hier nur dem Publiko alle Ideen und musikalischen Überbleibsel darbieten wollen, die er nicht in der „Stummen“ und seinen anderen Partituren anbringen konnte. Eine gewisse mühsame Trockenheit, die überall hervortritt, scheint anzuzeigen, daß ihm diese Arbeit nicht leicht geworden und daß er sie unter einer Art von Absichtlichkeit schrieb, vielleicht bei dieser Gelegenheit seine Manier mit einem frischen Anstriche von Originalität herauszuputzen.

„Nur zwei Nummern wurden lebhaft beklatscht; wer weiß aber, ob der Beifall nicht mehr der Dumoreau und Adolph Nourit als dem Tonsetzer galt? Die Bajadere, eine mimische Partie, stellte die Taglioni mit ungemeiner Anmut und Liebenswürdigkeit dar.“

Um zu zeigen, daß die revolutionären Grundsätze auch bei den Verwaltungsbehörden der Großen Oper, wo das Stück gegeben wurde, Früchte getragen, hatte man alle Welt zur Generalprobe zugelassen, während sonst kaum die Mitglieder der Bühne, sofern sie nicht in der betreffenden Oper beschäftigt waren, Zutritt hatten.

Im nächstfolgenden Jahre (1831) debütierte Auber mit zwei Opern: „La Marquise de Brinvilliers“ (so hieß die berüchtigte Giftmischerin) — Dichtung von Scribe und Castil-Blaze — und „Le philtre“ („Der Liebestrank“); Text von Scribe. Während die erstere, dreiaktige, komische Oper, ungeachtet einzelner dramatischer Scenen, nur in ihrem zweiten Teil gefiel, wurde der zweiaktige „Liebestrank“ allseitig mit lebhaftem Beifall aufgenommen. „Die Marquise von Brinvilliers“ war übrigens eine Sammelarbeit, indem mehrere Tonsetzer von Berühmtheit, außer Auber, und zwar Berton, Boïeldieu, Paer, Cherubini, Herold u. a., daran gearbeitet hatten. Und doch waren darin nur zwei Chöre und eine reizende Romanze von durchschlagender Wirkung! Im „Liebestrank“ — zum erstenmale am 20. Juni 1831 aufgeführt — zeigt sich aufs neue die Grazie und Eigenart der Auberschen Musik. Gerühmt wurde von seiten der Kritik die lebendige Phantasie des Autors, welche fortwährend in einem melodienreichen Meere auftaucht, und der echte Kantilenengesang. Das Libretto ist sehr unterhaltend, und in jener Zeit, da die Cholera in Frankreich arg hauste und allerlei Quacksalber hervorbrachte, mußte namentlich die komische Figur des Wunderdoktors Fantamoroso, sowie diejenige der koketten Theresine, des braven und galanten Sergeanten Joli-Coer und des jungen Bauern Wilhelm von gewinnendster Wirkung sein.

Am 1. Januar 1832 wurde von Auber die dreiaktige Oper: „Le serment“ („Der Schwur oder die Falschmünzer“) — Dichtung von Scribe und Mazères — gegeben. Man tadelte, und nicht mit Unrecht, daß er sich diesmal die Kom-

position gar zu leicht und sogar bei seinen früheren Opern Anleihen gemacht habe; in der That sind Anklänge an die „Stumme" und andere seiner Werke unverkennbar. Viel lebhafteres Interesse erweckte die fünfaktige Oper: „Gustav III." („Der Maskenball"), welche an der Großen Oper am 27. Febr. 1833 zum erstenmale gegeben wurde. Die blutige Katastrophe aus der schwedischen Königsgeschichte — die Ermordung Gustavs III. durch Anckarström auf der Maskerade in Stockholm in der Nacht vom 16. auf den 17. März 1792 — reizte begreiflicherweise den Komponisten wie den Dichter, doch fehlt leider beiden der heroische und tragische Zug. Die Musik ist Salonmusik, und nur die Soubrettengestalt des „Pagen" ist individuell gefärbt, während der König, die Verschworenen und die Gräfin lediglich Theatermasken sind.

Bekanntlich wurde zwanzig Jahre später dasselbe Libretto von Verdi wieder aufgegriffen, und man muß anerkennen, daß der Italiener der tragischen Grundstimmung des Stoffes besser gerecht geworden, wie sein französischer Vorgänger, wie sehr auch dieser durch technisches Geschick und feine künstlerische Sitte jenem überlegen ist.

Gewiß hätte Auber auch durch diese seine zweite heroische Oper einen außerordentlichen Erfolg erzielen können, wäre er nicht durch kontraktliche Verpflichtungen gezwungen gewesen, dieselbe in aller Hast und Schnelligkeit zu stande zu bringen. Seine Flüchtigkeit und Vielschreiberei mußte sich schließlich an seinem Genius rächen. Trotz alledem wurde die Oper jahrzehntelang an allen Bühnen gegeben, und die vereinzelten gelungenen Momente trugen wesentlich dazu bei, dieselbe so lange auf dem Repertoire zu erhalten. Selbst nach Verdis mit so vielem Beifall aufgenommenen, ungleich wirksameren Werke wurde sie noch hier und da wiederholt. So z. B. an der Wiener Kaiserlichen Hofoper 1877, wo sie unter dem Titel: „Die Ballnacht" gegeben wurde. Dieser Umstand veranlaßte damals Eduard Hanslick, sonst ein entschiedener und begeisterter Verehrer Aubers, gegen die Neueinstudierung zu protestieren. Er that dies mit den

nachstehenden treffenden Bemerkungen*): „Ungleich manchen frisch gebliebenen und noch lange frisch bleibenden Opern Aubers erzielt gerade seine „Ballnacht“ heute keine Wirkung mehr. Die Erfolglosigkeit dieser Mühe war leicht voraus-zusehen. Dies liegt zum Teil in der Schwäche und Leer-heit der Musik selbst, also an inneren Gründen, zum Teil in der hinzugetretenen Konkurrenz des Verdischen „Maskenballs.“ Als die Proben von „Gustav“ begannen, hatte Auber kaum die zwei ersten Akte komponiert. Vom Dezember bis Fe-bruar mußte er die ganze Oper vollenden und instruieren, inmitten der über Hals und Kopf betriebenen Theaterproben. Er verbrachte den ganzen Tag im Theater und arbeitete die Nächte durch. Für die große Oper war eigentlich weder Aubers Partitur noch Scribes Libretto das Ziel so begei-sterter Anstrengungen, sondern die Scenierung des großen Maskenballetts im fünften Akt. Dieses Ballett verpflanzte den Glanz und den Sturm der berühmten Pariser Opern-bälle auf die Bühne selbst und begründete den großen Er-folg der Oper. . . . Bei der Aufführung in Wien ließ mich die Musik vollständig kalt. Als Verdi auf dasselbe Libretto: „Il ballo in maschera“ komponierte, und dieser in Wien erst italienisch, dann deutsch zur Aufführung kam, fand ich ihn zwar in den leidenschaftlichen Scenen und dramatischen Effekten der „Ballnacht“ überlegen, erklärte es aber trotz-dem für bedauerlich, wenn Aubers Werke verdrängt würden durch Verdi. Heute empfinde ich nichts mehr von solchem Bedauern. Aus Aubers „Ballnacht“ kommend, weiß ich besser als je, daß Aubers Oper nicht bloß mit dem Reize des Neuen über das Alte, sondern auch mit dem guten Rechte des Stärkeren über das Schwächere gesiegt hat. In Verdis „Ballo“ lebt eine reichere musikalische Erfindung, eine in-tensivere dramatische Gewalt, eine glühendere Leidenschaft. Manches ist darin roher wie bei Auber, alles aber größer

*) In der „N. Fr. P.“; später abgedruckt in: „Aus dem Opern-leben der Gegenwart.“

und bedeutender. Der erste Akt — bei Verdi nicht viel wert — ist bei Auber von geradezu erschreckender Leerheit. Wie tief steht nicht des Herzogs Entree-Arie bei Auber unter der ersten Romanze bei Verdi! Der zweite und dritte Akt ist bei Verdi ohne allen Vergleich kräftiger, musikalisch reicher und dramatisch-lebendiger wie bei Auber. Nur im vierten Akt (Terzett der Verschworenen) möchte ich der Komposition Aubers den Vorzug geben. Hier siegt die Einfachheit des Franzosen über das triviale Harfen- und Posaunenpathos des Italieners. Einige flotte Melodien in der „Ballnacht" („Alte Sybille" u. dgl.) begrüßten wir als gute, alte Bekannte, fanden sie aber sehr alt geworden. Für die leichte, tändelnde Grazie solcher Musik sind fünfzig Jahre eine beträchtliche Zeit. Die Achtung vor Auber, den ich liebe, möchte ich selbst zum Scheine nicht verletzen: es galt hier Oper gegen Oper, Ballnacht gegen Ballnacht abzuwägen, nicht die Tondichter selbst gegeneinander. Und selbst diese eine Oper, die den Erfolg für sich hat, Verdis „Maskenball", hat eben auch das Glück, fünfundzwanzig Jahre jünger zu sein als ihre französische Rivalin. Sie ist heute die bessere Oper, im Jahre 1833 ist sie es noch nicht gewesen und im 20. Jahrhundert wird sie es wahrscheinlich nicht mehr sein neben einer neuen dritten; Verdis „Maskenball" hatte hier wie anderwärts die halbvergessene „Ballnacht" von Auber vollständig verdrängt. Daß man jetzt den Stil umkehrte und eine gewaltsame Restauration vornehmen will, d. h. die effektvollere, modernere Oper durch die abgesetzte, ältere wieder vernichten möchte, ist dramaturgischer Unsinn. Vor dieser Ausgrabung konnte die „Ballnacht" wenigstens noch in unseren rosigen Jugenderinnerungen leben; jetzt ist sie erst recht verloren. Die „Maskengaloppade" wird sie nicht retten, und der neue, pikante Reiz der Hoftracht Ludwigs XIV. ebensowenig. Man spielt nämlich jetzt die „Ballnacht" in diesem Kostüme: gepudert, mit Haarbeutel und Degen. Für jedes tragische oder heroische Drama ist dieses

Kostüm ein Unglück, zu vermeiden, wo wir dies nur vermögen."

Es soll noch hervorgehoben werden, daß, wie Dr. Louis Véron, der berühmte ehemalige Pariser Operndirektor, erzählt, das Scribesche Textbuch zur „Ballnacht" ursprünglich Rossini zugedacht war, und erst, als dieser sich weigerte, eine Oper zu komponieren, habe Auber dasselbe erhalten. Schon bei der Premiere hat das Kostüm dem Eindruck des Werkes in Paris geschadet. „Gepuderte Schauspieler", sagt Véron, „fühlen sich immer geniert, leidenschaftliche Gefühle auszusprechen. Die Zierlichkeiten und Koketterien jener Epoche passen nicht mehr für das Lustspiel. Mademoiselle Mars, die berühmte Tragödin, bestätigte dies. Sie wollte keine dramatische Rolle mehr mit gepudertem Haar spielen, weil jede heftige Bewegung Lachen erregen kann, indem sie eine Wolke von Puder hervorbringt." Köstlich ist, was Hanslick bei diesem Falle erzählt. Anläßlich der Wiener Aufführung wurden die geschichtlichen Namen: „Gustav III." und „Anckarström" durch „Olaf" und „Rauterholm" ersetzt!

Mit bewunderungswürdiger Ausdauer und Fruchtbarkeit schuf der Meister immer von neuem, und es verging kein Jahr, in welchem von ihm keine Novität aufgeführt worden wäre, ja, in manchem Jahre, wie 1836, wurden sogar drei Opern dieses merkwürdigen Geistes gegeben. Er komponierte beständig: in seiner Wohnung sowohl wie auf der Straße, und wenn er die Boulevards entlang schlenderte, wunderten sich die Passanten, welche Auber nicht kannten, nicht wenig über den Mann, der jeden Augenblick stehen blieb und sich Notizen machte: die musikalischen Motive, welche ihm einfielen und die er sofort zu Papier zu bringen pflegte. Ein leidenschaftlicher Sportsman und Reiter, wie man weiß, galoppierte er tagtäglich und — komponierte dabei. Auf diese Weise hatte er „Fra Diavolo", „Die Stumme von Portici" und noch andere Werke ersonnen. Die Bewegung seines Körpers lockte die Funken seines Geistes

hervor, und so entstanden Quartette, Kavatinen, ja ganze Opern während des ungestümen Reitens. Es kursierten über ihn in dieser Beziehung zahlreiche Anekdoten, von denen ich nur die nachstehende erzählen möchte: Der Markt „des Innocens“ in Paris wimmelt jeden Morgen von Menschen. Eines Tages trieb ein Reiter, trotz der Gegenvorstellungen der Polizeidiener, sein Pferd mitten in diesen Tumult. Unmöglich läßt sich das Charivari beschreiben, das diesem kühnen Reiter folgte: Fischweiber, Obsthändler, Polizeidiener — alles schrie durcheinander. Mitten in dem Lärm entschlüpfte aber der Reiter glücklich und zufrieden — Auber hatte den Marktchor in der „Stummen von Portici“ gefunden.

Am 24. Mai 1834 wurde von ihm die vieraktige Oper „Lestocq“ — Text von Scribe — gegeben, die gleichfalls historischen Hintergrund hat, denn die Oper beschäftigt sich mit Joh. Hermann Lestocq, dem bekannten Günstling der Zarin Elisabeth, welche durch ihn auf den russischen Thron gelangte, aber schließlich gestürzt wurde. Richard Wagner schätzte diese Oper sehr, welche er zur Zeit als er Kapellmeister in Magdeburg war (1834), sofort nach ihrer Pariser Premiere, zur Aufführung brachte. Mit besonderem Behagen erzählte davon Richard Wagner dem greisen Meister noch im Jahre 1860 im Café Tortoni beim Gefrornen, daß er sich die größte Mühe gegeben, diese „in ihrer Art wirklich wunderhübsche Oper“ glänzend zu inscenieren. Namentlich habe er es darauf abgesehen, alles, was darin den Geist der „Stummen“ zurückrufen konnte, zur rechten Wirkung zu bringen: deshalb habe er auch durch eine kräftige Anzahl von Militärsängern das russische Bataillon, welches auf der Scene zur Unterstützung einer Revolution verwendet worden sei, zu einer ansehnlichen, namentlich den Theaterdirektor erschreckenden, Masse vereinigt; der erzielte Effekt sei ein ganz gewaltiger gewesen. In seinen „Erinnerungen an Auber“ giebt Wagner seinem lebhaften Bedauern Ausdruck, daß die Oper, „neben den immer stärker grassierenden Plattitüden

und Grotesken Adams und Genossen, sich auf dem Repertoire nicht erhalten habe. Er fragte den Maestro, wie es komme, daß Lestocq sich in Paris nicht habe einbürgern können, worauf Auber erwiderte: „Que voulez-vous? C'est le genre!“ Besondere Glanzpunkte dieser Oper voll großer dramatischer Kraft sind das Finale und Duett im ersten und das Terzett im dritten Akt.

Am 23. März 1835 ging die dreiaktige Oper „Le cheval de bronce“ („Das eherne Pferd“) in Scene, und ein Jahr darauf schuf der Meister, wie schon erwähnt, nicht weniger als drei Opern: am 23. Januar 1836 wurde die einaktige Oper „Actéon“, am 3. April dess. J. der Dreiakter „Les chaperons blancs“ („Die Weißmützen“) und am 30. Dez. dess. J. der Dreiakter „L'ambassadrice“ („Die Botschafterin“) — zu allen diesen Werken hat Scribe den Text geschrieben — aufgeführt. Die letztere Oper machte besonders in Deutschland großes Aufsehen, da das Publikum in der „Botschafterin“ die berühmte Primadonna Henriette Sontag, welche bekanntlich mit dem sardinischen Gesandten Grafen Rossi verheiratet war, porträtiert glaubte. In Paris creierte die Rolle Madame Damoreau und diese erzielte durch ihre schöne Stimme, ihre Grazie und entzückendes Spiel große Erfolge. Die Künstlerin war eine der berufensten Vertreterinnen der weiblichen Rollen Aubers.

Einen vollen, großen Erfolg, welcher an denjenigen der „Stummen“ und des „Fra Diavolo“ erinnert, sollte der auf der Höhe seines Schaffens und Lebens stehende Auber am 4. Dez. 1837 erzielen, als die dreiaktige komische Oper: „Le domino noir“ („Der schwarze Domino“) — das Libretto hat Scribe verfaßt — zum erstenmale gegeben wurde. Dieses köstliche und unverwüstliche Werk des Humors mit seinen wie Champagnerschaum sprudelnden und prickelnden, wenn auch pikanten, zuweilen lasciven Weisen, machte seinen Rundgang durch alle Bühnen der Welt und legte aufs neue von der frischen Genialität und bewunderungs-

würdigen geistigen Schnellkraft des Meisters rühmliches Zeugnis ab. Wahrhaft erquickend ist die Originalität und Grazie dieser Musik, welche den Komponisten noch einmal im vollen Glanze seiner interessanten nationalen Eigenart zeigt. Sein unermüdlicher großer Widersacher, Robert Schumann, ließ trotz alledem auch am „Schwarzen Domino" kein gutes Haar. Als die Oper 1838 in Leipzig gegeben wurde, that er sie mit nachstehenden wegwerfenden Worten ab*): „Aubers ‚Domino noir' ist so gut wie durchgefallen. Mit Vergnügen berichten wir's und zur Ehre unseres Publikums. Die Musik ist die schwächste, die Auber wohl je gemacht; nur einzelnes, wie die komische Arie des Kastellan im zweiten Akt, ist amüsanter. Die Handlung selbst ist gemeine Dutzendarbeit und obendrein lasciv ohnegleichen. Gewiß muß man es unserem Direktor Dank wissen, daß er uns schnell das Neueste vorführt, anderseits aber auch bedauern, wie so viel Zeit und Mühe so vieler Menschen an solch Zeug verwendet wird. Auber macht nicht viel Umstände mit der Kunst und dem Publikum; wir haben ebenfalls keine Zeit, zu wählen."

Freilich kommen auch andere Vertreter der französisch-italienischen Schule bei Schumann ebenso schlecht weg wie Auber. So nennt er z. B. Halevys „Jüdin" geistloser als die Musik Aubers und unendlich weniger melodiös als die Bellinis.

Auber verließ leider allmählich den volkstümlichen Standpunkt, welcher die starken Wurzeln seiner Kraft bildete, und wenn auch in den zahlreichen Opern, welche er noch in den folgenden drei Jahrzehnten schuf, noch manches Herrliche und Unvergängliche lebt, so werden doch seine Leistungen im allgemeinen immer minderwertiger. Einzelne Werke sind zwar zuweilen vollendeter, abgerundeter und bedachter, dafür aber auch schablonenhafter und konventioneller. Der Charakter seiner Musik wiederholt sich und hat etwas Monotones. Absolut

*) Robert Schumanns ges. Werke, Bd. 2, S. 531.

wertlos ist freilich keines seiner Werke: in den Schlacken seines Geistes findet sich so mancher Goldbarren, wenn auch das Bestreben des Komponisten nach Gewinn und äußerem Effekt auf Kosten der Wahrheit schmerzhaft genug berührt. Gleich Meyerbeer und Rossini verschmähte er es auch nicht, zu allerlei Gauklerkunststückchen und Spiegelfechtereien seine Zuflucht zu nehmen, wenn er nur dadurch sein Publikum überraschen, verblüffen und — belustigen konnte. Leider hatte er, je älter er wurde, ein immer schlechteres Gedächtnis für die musikalische Keuschheit des jüngeren Auber, und so sehen wir, daß er mit Behagen die pikantesten Reizmittel anwendet, um à tout prix zu siegen. Jeder Laune des Publikums leihte er willig sein Ohr und nur noch selten hatte er sittliche Kraft genug, um seine künstlerische Reinheit und Individualität zur Geltung zu bringen. Daher kommt es, daß die Musik erschreckende Gemütsarmut zeigt, und nicht mit Unrecht mußte er den Vorwurf hören, daß seine Opern lediglich eine Sammlung von Quadrillen seien. Als der musikalische Ausdruck des Pariser Salons freilich hat die Aubersche Oper auch in ihrem Niedergang einen typischen, kulturgeschichtlichen Wert. Sie birgt — um mit Gumprecht zu reden — in durchsichtiger Maske als ihren wahren Kern den Pariser Salon. Die Gesellschaft, die uns hier umgiebt, schwebt gleich den Göttern über der Erde. In der Welt erblickt sie einen großen Ballsaal, im Leben eine ununterbrochene Kette von Festen, allein von der eigenen Laune empfängt sie das Maß der Menschen und Dinge. Wie sie von Haus aus dem Kampf ums Dasein entrückt ist, so hat sie von sich gethan alle Schwere des Denkens, Leidenschaftlichkeit des Empfindens und gesammelte Kraft des Wollens. Ein einziges Gesetz, vielleicht das unduldsamste von allen, gilt ihr indessen als heilig und unverletzlich: das der Anmut. Von jeder Seite umschließen uns seine zierlichen, blumenumwundenen, aber darum nicht minder engen und festen Schranken. Es allein gewährt noch

einigen Ersatz für den Mangel des gediegenen Inhalts, drückt diesen Gebilden sein aristokratisches Gepräge auf und mildert selbst die Frivolität, die stets aus ihnen hervorlauscht. Den Einfluß, welchen die politischen Umwälzungen der Julirevolution auf die Geschmacksrichtung und die Sittlichkeit der Gesellschaft ausübten, brauchen wir nicht erst zu schildern. Zu einer Zeit, wo die krassen Dramen und Romane Viktor Hugos, Alexander Dumas und Eugen Sues die Welt beherrschten, mußte auch der Humor der komischen Oper lasciv werden, weil der Gesprächston des Publikums gleichfalls ein frivoler geworden. Die Musik ist nicht mehr ausschließlich elegant und melodienreich, sondern pikant, in scharfen Rhythmen sich bewegend, in der Instrumentation und Harmonisation ebenfalls prickelnd, zugespitzt, wenn auch immer mit großem Geschick gemacht*).

Aus dieser Zeit der Décadance stammen so manche absprechende Urteile einiger unserer deutschen Tonheroen, wie z. B. Robert Schumanns, der Auber, wie man weiß, überhaupt haßte und ihn oft mit einer geringschätzigen Zeile abthut. So sagt er in der Besprechung von W. Tauberts: „Konzert mit Begleitung des Orchesters"**): „Wir wissen alle, Diamanten stehen höher im Wert als z. B. Bänder, eine tüchtige Komposition höher als z. B. eine von Auber." Auch an anderen Stellen in seinen Schriften giebt Schumann seinem Groll gegen Auber scharfen, zuweilen satirischen Ausdruck. So schreibt er z. B. in dem Aufsatz: „Variationen für Pianoforte"***): „Ein bekannter deutscher Komponist antwortete einmal auf die Frage, wie ihm eine neue Oper von Auber gefalle, die gerade in Paris gegeben wurde: ‚Die Taglioni tanzt wunderhübsch'. „Auberisch" und „Straußisch"

*) Vgl. hierüber: „Aus allen Tonarten, von Heinrich Ehrlich", S. 249 ff.

**) „Sämtliche Schriften über Musik und Musiker von Robert Schumann", herausgegeben von Dr. H. Simon. 1. Bd. (Univ.-Bibl. Nr. 2472, 2473), S. 177.

***) Robert Schumanns ges. Schriften, 2. Bd., S. 31.

nennt er in einem Atem*), er spricht von dem Lärm**), den Aubers und Meyerbeers Musik macht und dergleichen mehr. Sein Urteil über die „Stumme von Portici" haben wir bereits oben mitgeteilt.

Doch die edelsten Werke des jüngeren Auber bleiben unvergeßlich und werden immer ihren Wert behalten, wenn die Arbeiten seiner letzten Periode schon längst nur noch wie ein „Märchen aus alten Zeiten" klingen werden. Auch auf jene paßt das Wort Emanuel Geibels:

„Mag die Welt vom Einfach-Schönen
Sich für kurze Zeit entwöhnen,
Nimmer trägt sie's auf die Dauer,
Schnöder Unnatur zu fröhnen,
Von den Taumelfesten treibt sie's
Anspruchsvoller Trugcamönen
Rückwärts zu dem heil'gen Gipfel,
Den die echten Lorbeern krönen.

„Marguerite de Gand"; „Le lac des fées"; „Zanetta"; „Les diamants de la couronne"; „Le duc d'Olonne"; „Le parte du diable"; „La sirène"; „La barcarolle"; „Haydée"; „L'enfant prodigue"; „Zerline"; „Marco Spada"; „Jenny Bell"; „Manon Lescaut"; „Magenta"; „La Circassienne"; „La fiancée du Roi de Garbe"; „Le premier jour d'amour"; „Rêves d'amour." — Aubers musikalische Bedeutung. — Ein Urteil Richard Wagners noch einmal. — Mendelssohn-Bartholdys Verdikt. — Schlußwort.

Mit vollen Händen spendete Auber der Gaben Fülle. Ich nenne hier, gleichfalls in chronologischer Reihenfolge, noch die nachstehenden Opern: „Marguerite de Gand" („Margarete von Gent"), 1838; die fünfaktige Oper „Le lac de fées" („Der Feensee") — Dichtung von Scribe und Mélesville —, seine dritte „große" Oper, zum erstenmale aufgeführt am 1. April 1839; den Dreiakter „Zanetta", — Text von

*) A. a. O., S. 216.
**) A. a. O., S. 300.

Scribe und Sainte-Georges —, im Mai 1840; den Dreiakter „Les diamants de la couronne“ („Die Krondiamanten“), von denselben Librettisten, am 6. März 1841; den Dreiakter „Le duc d'Olonne“ („Der Herzog von Olonne“) — Dichtung von Scribe und Saintine —, am 4. Febr. 1842; den Dreiakter „Le parte du diable“ („Des Teufels Anteil“) — Text von Scribe —, am 16. Jan. 1843; den Dreiakter „La sirène“ (die Sirene, Dichtung von Scribe), am 26. März 1844; den Dreiakter „La barcarolle“, (die Barkarole, von denselben Librettisten), am 22. April 1845; den Dreiakter „Haydée“, Text von Scribe, am 28. Dez. 1847; den Fünfakter „L'enfant prodigue“ („Der verlorene Sohn“), Dichtung von Scribe, seine vierte „große“ Oper, am 12. Dez. 1850; den Dreiakter „Zerline“ („Das Orangenkörbchen“) — Libretto von Scribe —, am 15. Mai 1851; den Dreiakter „Marco Spada“ — Text vom Genannten —, am 23. Dez. 1852; den Dreiakter „Jenny Bell“, gleichfalls von Scribe, am 2. Juni 1855; den Dreiakter „Manon Lescaut“, ebenfalls vom genannten Librettisten, am 23. Februar 1856; „Magenta“, Festkantate, am 6. Juni 1859; den Dreiakter „La Circassienne“ — mit Scribeschen Texte —, am 2. Febr. 1861; den Dreiakter „La fiancée du Roi de Garbe“ („Die Braut des Königs von Garbe“), Dichtung von Scribe, am 11. Jan. 1864; den Dreiakter „Le premier jour d'amour“ („Der erste Glückstag“), Dichtung von d'Ennery und Cormon, am 15. Febr. 1868, und „Rêves d'amour“ („Liebesträume“), von denselben Textdichtern, am 20. Dez. 1869.

Den hervorragendsten, bekanntesten und interessantesten dieser Tonwerke sei hier noch ein Wort der Beachtung gewidmet.

Seinen Sängern und Sängerinnen, welche die dankbaren Rollen mit großer Hingabe sangen und spielten, verdankte Auber einen großen Teil seiner Erfolge; „Der Feensee“, diese „große“ Oper, welche in der „grand opéra“ gegeben wurde, gefiel nur mäßig, und selbst der „Ach-

tungserfolg" kam hauptsächlich auf das Konto seiner beiden Sängerinnen Madame Stolz, welche ein Jahr darauf die Titelrolle der „Favoritin" von Donizetti creierte, und der Madame Nau. In Berlin wurde „Der Feensee" zum erstenmale am 8. Febr. 1840 zur Huldigungsfeier Friedrich Wilhelms IV. gegeben und blieb ein Lieblingsstück des musikalischen Repertoirs, bis bei dem Brande des Opernhauses — am 18. Aug. 1843 — die dazu gehörigen Dekorationen in Flammen aufgingen, und dadurch die ferneren Wiederholungen unmöglich gemacht wurden. Die Ausstattung, von der Hand des königl. Dekorationsmalers Gropius, war glänzend.

Bei der Nennung des Namens der Madame Stolz, welche in vielen Opern Aubers, Halevys und Meyerbeers mitwirkte und als Sängerin das Genre verkörperte, dessen Heldin in Victor Hugos und Alex. Dumas Dramen Madame Dorval war, sei hier kurz die Charakteristik derselben, wie sie uns Franz Liszt giebt, wiedergegeben, um so mehr, da diese Künstlerin gleichsam typisch geworden ist: Sie mußte immer eine große Effektpartie haben, in welcher sie abwechselnd weinen und seufzen und so nach Herzenslust lieben und beben konnte. Sie brauchte ein schreiendes Durcheinander von Verzweiflung und Händeringen, von Erröten und Erblassen, von Fluch und Segen. Denn nur in Augenblicken stürmischer Gefühlsausbrüche kam ihre Schönheit zur vollen Geltung, und in ihnen wirkte sie hinreißend und bezaubernd. In den großen Momenten ihrer Rollen absorbierte sie alle Aufmerksamkeit auf das vollständigste; ihre leidenschaftliche Glut entflammte die Herzen der Zuschauer, und flehte sie um Gnade und Verzeihung, dann war sie unwiderstehlich!

Die Kritik verhielt sich gleichfalls gegen den Dreiakter im allgemeinen ablehnend, indem sie hervorhob, daß die Musik Ermüdung verrate, auch warnte sie den Autor vor weiterer sorgloser Arbeit, da sie sich bei einem anderen Anlaß nicht so friedliebend zeigen wolle. Die Kritik hatte nicht ganz

unrecht, da „Der Feensee", diese „große" Oper, nur ein ödes Prunk- und Ausstattungsstück ist, in welchem die Musik bloß als Begleiterin des Balletts figuriert.

Doch hat Auber die Scharte durch „Die Krondiamanten" glänzend ausgewetzt und die Presse war diesmal des Lobes voll, und er erhielt zahlreiche Auszeichnungen; auch wurde er im Februar 1842 an Stelle seines kurz vorher gestorbenen Lehrers Luigi Cherubini zum Direktor des Konservatoriums in Paris ernannt.

„Die Krondiamanten", oder doch wenigstens die Marschfanfare, welche er später in die Ouvertüre und den dritten Akt der Oper verflochten hat, soll er in Compiègne geschrieben haben, wo er 1840 als Gast des Herzogs von Orleans weilte. Für Militärfeste hatte Auber von jeher besondere Vorliebe gehabt.

„Der Herzog von Olonne" wurde gerade in dem Monat aufgeführt, in welchem Luigi Cherubini und der ausgezeichnete Musikschriftsteller Henry Beyle — besser bekannt unter seinem Pseudonym Frédéric de Stendhal — starben. Einstimmig wurde der Komponist als der geeignetste und würdigste Nachfolger des Schöpfers des „Wasserträger" erklärt, welcher volle zwanzig Jahre hindurch an der Spitze des Konservatoriums gestanden hatte. Auber hat dieses Amt mit unermüdlichem Eifer volle achtundzwanzig Jahre, bis zu seinem Tode, versehen; noch im hohen Greisenalter präsidierte er bei jeder Prüfung oder Preisverteilung; ebenso lag er auch mit mustergültiger Pflichttreue seiner Stellung als kaiserlicher Hofkapellmeister, zu welchem ihn Napoleon III. im Jahre 1857 ernannte, ob, ohne daß durch diese Beschäftigung die bewunderungswürdige geistige und körperliche Spannkraft Aubers je gelitten hätte. 1847 wurde er auch zum Kommandeur der französischen Ehrenlegion befördert.

Als Direktor des Konservatoriums begünstigte er nicht, wie sein Vorgänger, den italienischen Gesang, sondern er

zeigte sich auch darin als Vollblut-Franzose, daß er mit Vorliebe den französischen Text an Stelle des deutschen pflegte. Interessant ist in dieser Beziehung, was die berühmte Gesangslehrerin Mathilde Marchesi in ihren Memoiren*) erzählt. Sie sollte 1861 als Lehrerin am Pariser Konservatorium angestellt werden, zu welchem Behufe sie eine Besprechung mit Auber hatte: „An einem trüben und regnerischen Herbstmorgen — es war noch nicht acht Uhr — ging ich mit meinem Manne in die Rue St. Georges 24 zu dem weltberühmten Komponisten. Ein alter Diener öffnete uns die Thür und führte uns kalt und schweigsam zu seinem Herrn, den wir, eine Tasse in seiner Hand haltend, vor seinem Kamin stehend fanden. Unsere Besprechung hatte kein günstiges Resultat. Auber verlangte von mir, daß ich die in dem Konservatorium eingeführte Gesangsmethode annehmen und auch nie mit italienischem Texte singen lassen sollte. Diese Bedingung zu erfüllen, schien mir unmöglich. Ich hatte durch meine eigene Methode bereits bedeutende Resultate erzielt, und da die französische Sprache, ihrer offenen Vokale und ihrer Nasenlaute halber, der Ausbildung der Stimme nicht nur schädlich, sondern gerade entgegen ist, so konnte ich meine künstlerische Überzeugung einer wenn auch noch so wünschenswerten und ehrenden Stellung nicht zum Opfer bringen. Ich erklärte das dem über meine Offenheit etwas betroffenen Auber gerade heraus, dankte ihm für den freundlichen und wohlwollenden Empfang und verließ das Zimmer."

„Carlo Broschi oder des Teufels Anteil" und „Der verlorene Sohn" ernteten lebhaften Beifall und sie haben sich ja bis zum heutigen Tage auf dem Repertoire erhalten. In der letzteren Oper war es besonders der berühmte Tenorist Gustav Roger, welcher, seit 1848 an der Großen Oper engagiert, durch seine großartige Stimme und sein

*) „Aus meinem Leben", S. 99 ff.

hinreißendes Spiel eine tiefgehende Wirkung erzielte. Die Musik von „Teufels Anteil“ ist nicht gleichwertig. Die beiden ersten Akte enthalten reizende Nummern, z. B. diejenigen des Carlo, der in dem Stücke die Rolle des Fürsprechers spielt, und die beiden Finales, der dritte Akt hingegen ist schwach und entbehrt des Interesses.

In der Oper „Zerline“ glänzte die ausgezeichnete italienische Altistin Maria Alboni; nachdem sie schon 1847 neben Jenny Lind Aufsehen erregt hatte, verschaffte sie sich durch die virtuose Wiedergabe der Titelrolle in der genannten Oper einen berühmten Namen. Einen solchen Kontraalt, wie diese Künstlerin besaß, hatte die Welt bisher noch nicht gehört.

Einige Monate vor der Erstaufführung von „Zerline“ war die Tochter des berühmten Sängers an der Großen Oper zu Paris, Duprez, zum erstenmale in Italien als Lucie aufgetreten. Sie war kaum achtzehn Jahre alt, und ihr sicheres und gediegenes Gesangstalent erzielte, trotz der kleinen Stimme, große Wirkungen. Nach Beendigung des italienischen Feldzuges wurde sie für die Komische Oper engagiert, und Auber schrieb für die Debütantin „Marco Spada“. Carlonia Duprez, welche die Rolle der Tochter dieses Bandenchefs gab, sang eine viersprachige Arie: französisch, englisch, italienisch und — russisch!

Nicht minder gefiel auch „Manon Lescaut.“ Der dritte Akt gehört in der That zu dem schönsten und melodienreichsten, was Auber geschrieben. Die Primadonna Madame Cabal, der auch Meyerbeer so viel zu verdanken hatte, sang und spielte mit hinreißender Verve. Ebenso war der Baritonist der Großen Oper, Jean Baptist Faure, von fesselndster Wirkung. Im Jahre 1857 wurde diese Oper zu einem großen Ballett erweitert. Die Musik war eine internationale, d. h. den Partituren aller Komponisten entlehnt.

Wie in „Fra Diavolo“, so hat Auber auch in „Marco

Spada" das neue Genre der komischen Räuberromantik in die musikalische Welt eingeführt. Unter allen den Helden der Abruzzen, welche bei den Nachfolgern Aubers eine musikalisch-dramatische Rolle spielen, ist niemand so verführerisch gezeichnet wie „Fra Diavolo", von welchem einst der Kritiker De Rovray (Fiorlatino) im „Moniteur universel" (10. Jan. 1858) bemerkte: „Er ist ein gar zu liebenswürdiger Bandit!" Die Berührungspunkte zwischen Herolds „Zampa" und „Fra Diavolo" sind unverkennbar*).

Solche Figuren wie „Fra Diavolo", „Marco Spada" u. a. erfreuten sich am Ende des verflossenen und in den ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts auch in Deutschland — traurig, aber wahr! — lebhafter Sympathien, wie dies am besten die zahlreichen Auflagen beweisen, welche Werke erlebten, wie „Rinaldo Rinaldini", dessen Verfasser kein Geringerer war wie Vulpius, der Schwager Goethes.

Das letzte Kind des fruchtbaren Bundes zwischen Scribe und Auber war „La Circassienne"; bald darauf, am 20. Febr. 1861, starb der genialste Librettist, den Frankreich je besessen und ohne dessen Mitwirkung Auber wohl schwerlich ein so erfolgreicher Komponist, wenigstens nicht für das Theater, geworden wäre. Schwer lastete dieser Schicksalsschlag auf ihm, aber er ließ sich deshalb nicht entmutigen, sondern entfaltete nach wie vor eine kaum begreifliche Fruchtbarkeit. Der Februarrevolution gegenüber nahm er keinen musikalischen Standpunkt ein; den Kaiser Louis Napoleon dagegen begrüßte er mit einem „premier jour de bonheur", und noch 1869, als siebenundachtzigjähriger Greis, hatte er die Freude, zum letztenmale ein Werk von sich auf den Brettern der Komischen Oper zu erblicken — „Die Liebesträume."

Aber noch immer hörte er nicht auf, produktiv zu sein:

*) Vgl.: „L'œuvre d'Auber" von Jules Carlez 1874, neben Jouvins Schrift wohl die einzige in französischer Sprache, die, allerdings auch nur flüchtig, sich mit den Werken Aubers befaßt.

er schrieb Streichquartette, besser gesagt, Phantasiestücke für Streichquartett, bis ihm fünf bis sechs Tage vor seinem Tode die Feder buchstäblich aus der Hand fiel. Selbst seine letzten Arbeiten, wie „Die Braut des Königs von Garbe“, „Der erste Glückstag“ und „Liebesträume“, zeichnen sich noch durch eine Fülle reizender, anmutiger Einzelheiten aus.

Am Abend seines Lebens traf diesen beispiellos erfolgreichen Komponisten eine Niederlage, indem er mit seiner Eröffnungsmusik zur Londoner Weltausstellung von 1862 vor Meyerbeer zurückstehen mußte.

Gleich diesem seinem Rivalen war er ein vergötterter Maestro seiner Sänger und Sängerinnen, da er in seinen verschiedensten Opern für jede Stimmgattung bestens Sorge trug, so daß die meisten Helden und Heldinnen bei ihm wahre Paraderollen für die Künstler beiderlei Geschlechts sind.

Vor allem hatte der Meister ausschließlich Franzosen und Französinnen als die Interpreten seiner Ideen und Gestalten vor Augen, und daher kommt es auch, daß in Frankreich die Auberschen Opern am vollendetsten gegeben werden. Treffend hat schon Paul Marsop*) bemerkt: „Feierte nicht Roger, der, wie die besten Kenner behaupten, allen seinen Landsleuten in der Technik wie im Vortrag überlegen war, seine größten Triumphe in der Spieloper? Allerdings giebt es heutzutage keine Rogers mehr; dennoch vermag ein Deutscher die entzückende Grazie Aubers, die hinreißende Liebenswürdigkeit Boïeldieus erst voll zu erfassen, wenn er die Schöpfungen dieser Meister in einer Vorführung durch französische Künstler sieht. Er wird sich dann auch darüber klar werden, daß eine „Weiße Dame“, ein „Maurer und Schlosser“ in der Darstellung durch deutsche Sänger gerade so viel an Wirkung einbüßen, als der „Lohengrin“ verlieren würde, wenn man seine Interpretation den in ihrer Weise höchst wackeren Künstlern

---

*) „Richard Wagner-Jahrbuch“, herausgeg. von Jos. Kürschner, Bd. 1, S. 319 ff.

der Opéra comique anvertrauen wollte. . . . Das Lustspiel Scribes, die Oper Aubers sind für Leute geschrieben, welche sich auf der Bühne so leicht und frei bewegen wie auf der Straße; die Kluft zwischen Kunst und Leben ist bei den Franzosen nicht im Entferntesten so tief wie bei Deutschen und Angelsachsen. Dem deutschen Sänger — wie dem Schauspieler — ist dagegen die Bühne immer etwas, für das er sich nicht nur eine Maske, sondern stets auch einen Charakter anschminken muß, selbst wenn er durch täglichen Umgang noch so vertraut mit ihr geworden. Sein Kollege an der Seine spielt sich selbst und fühlt sich auf den Brettern so sicher wie bei sich zu Hause, welches er denn auch nach vollbrachtem Spiel ohne allzu große Erschütterung wieder aufsucht. Jener dagegen muß sich jedesmal von neuem in die Illusion wieder hineinarbeiten — wie auch der deutsche Zuschauer —, wogegen es ihm, wenn er einmal fortgerissen wird, überaus schwer fällt, sich wieder in die platte Wirklichkeit des Alltages zurückzuversetzen."

Als Jüngling ein glühender Republikaner und Revolutionär, dessen Musik zur „Stummen von Portici" gleichsam die Marseillaise der Julirevolution bildete, war er als Mann und Greis eine viel zu geschmeidige und unpolitische Natur, um sich nicht der jeweiligen Regierungsreform zu unterwerfen. Er machte seinen Frieden mit Karl X., Louis Philipp und schließlich Napoleon III. Ersterer näherte sich ihm freundlich: er verehrte ihm unter anderen eine kleine bronzene Statue Heinrichs IV. und sprach ihm persönlich seine Bewunderung der Musik der „Stummen" aus, ebenso war auch Napoleon III. ein eifriger Verehrer seines Genius. Die Festkantate, welche Auber am 6. Juni 1859 zu Ehren des Sieges bei Magenta komponierte, bewies, daß er nicht unempfänglich für die Aufmerksamkeiten war, welche ihm die Napoleoniden erwiesen. Außerdem komponierte er auch eine mexikanische Nationalhymne, und zwar auf direkten Wunsch des unglücklichen Kaisers Maximilian von Mexiko.

Überblicken wir das an musikalischen Thaten so reiche Leben Aubers noch einmal, so müssen wir vor der Fruchtbarkeit, Vielseitigkeit und Schaffenslust desselben voll Bewunderung und Ehrfurcht den Hut ziehen. Er begann klein, als Dilettant, und bildete sich immer mehr und mehr zum vollendeten Meister aus. Er wuchs mit seinen höheren Zwecken. Kein solches persönliches Phänomen, wie Rossini, der schon bei Lebzeiten der Held von Sagen und Legenden wurde, wirkte er dennoch auf dem Gebiete der großen und ebenso auf dem der komischen Oper bahnbrechend. Indem er aus dem ewig frischen Jungbrunnen des Volksliedes und Volkslebens schöpfte, eröffnete er eine neue Welt des ästhetischen und musikalischen Genusses seinen Landsleuten; allerdings ging ihm mit der Zeit die Naivetät des Volkstums verloren und Koketterie und pikanter Sinnenreiz traten an Stelle des Einfachen und Schlichten. Aber immer und immer entzückte er durch die Fülle und Frische seiner Melodien.

In der komischen Oper und im leichten, eleganten Konversationsstück hat dieser Romantiker unvergleichliches geleistet und er hätte sich keinem Tadel ausgesetzt, wenn er nicht zu dramatischen Reizmitteln gegriffen, die vom Standpunkt des ästhetisch Schönen und moralisch Erlaubten nicht zu billigen sind. Unter seinen vier großen, heroischen Opern — es sind dies „Die Stumme", „Gustav III.", „Der Feensee" und „Der verschwenderische Sohn" — wird bloß die „Stumme von Portici" als eine der naivesten und aus dem unbefangensten, frohesten, künstlerischen Schaffensbronnen hervorgegangene Tondichtung unsterblich fortleben. Eins, aber ein Löwe. Schon Emil Naumann hat darauf hingewiesen, daß alle die hervorragenden Nachkömmlinge der Meister der zweiten Ära der grande opéra eine große Verwandtschaft der durch sie behandelten Stoffe und dramatischen Vorwürfe mit der „Stummen" verraten. So besitzen „Tell", „Die Jüdin" und „Die Hugenotten" z. B., gleich der Auberschen

Revolutionsoper, erregende und ganze Volksmassen in leidenschaftliche oder aufrührerische Bewegung versetzende, sowie zugleich mehr oder weniger der wirklichen, und zwar der neueren Geschichte angehörende Stoffe, die eben deshalb auch eine größere Mannigfaltigkeit der musikalischen Formengestaltung und des instrumentalen Kolorits zulassen, als die schlechter gegliederten antiken und darum noch eine erhabenere Einfachheit der musikalischen Behandlung fordernden Stoffe von Opern, wie „Medea", „Vestalin" und der „Olympia", die der ersten Periode der Pariser „grande opéra" ihre eigentliche und klassische Signatur aufprägten.

Wo Auber das Feld der rein romantischen Oper betreten wollte, wie z. B. in dem „Feensee", welcher nach einem Volksmärchen von Musäus komponiert war, versagte seine Kraft. Die Romantik, im Sinne Webers und Schuberts, lag seiner Begabung fern. Den romantischen Märchenton und das Gemütsleben unseres Volkes verstand der Franzose nicht — das war für ihn ein „Kräutchen rühr mich nicht an."

Großes und Weltbewegendes hat Auber erlebt. Als er zu denken begann, sah er das Zusammenbrechen des „ancien regime", dann gewahrte er, wie die erste Republik sich in Blut berauschte, wie auf deren Trümmern das erste Kaiserreich errichtet wurde, um der verdummenden Bourbonenherrschaft Platz zu machen, wie die Sonne der Julitage das Bürgerkönigtum Louis Philipps ausgebrütet, wie der Mann, „dessen Kopf einer Birne glich," dem Komödianten von Boulogne und Straßburg weichen mußte, und wie dann schließlich auch der Thron des Neffen unter der Wucht deutscher Hiebe bei Sedan zusammenbrach. Aber auch innerhalb der musikalischen Welt hat er bedeutende Umwandlungen erlebt. Geboren in demselben Jahre, als Mozart seine „Entführung aus dem Serail" in Wien auf die Bühne brachte, sah er in seinen Jünglingsjahren Cherubini und Isouard an der Arbeit, um die französische komische Oper

über die Sphäre des Grétryschen Singspiels hinauszuheben, sowie die große Oper durch Spontini um eine Etappe auf der Gluckschen Straße weitergeführt, und als Mann nahm er mit Boïeldieu und Herold selbst den bedeutendsten Anteil an der nationalen Weiter- und Ausbildung der komischen Oper, sowie neben Rossini an der Schöpfung der Großen Oper. Er beobachtete in Deutschland die Blüte der romantischen Schule, deren Hauptvertreter Weber, Spohr und Marschner waren, und denen Schumann und Mendelssohn als deren Gonfalioniere folgten, und erlebte noch die zwei modernsten Phasen der deutschen und französischen Kunst: die Wagner-Lisztsche Zukunftsmusik und die Offenbachsche Cancanwirtschaft.

Ich habe schon oben erwähnt, daß die Auberschen Opern auch in Deutschland überall gegeben wurden und großer Volkstümlichkeit sich erfreuten. Fast alle seine Werke wurden in den dreißiger und vierziger Jahren in deutschen Ausgaben gestochen und erschienen zumeist bei Schott in Mainz, und zwar in wahren Prachtausgaben. Sie gingen, gleich den Schöpfungen Rossinis, Donizettis und Bellinis, mit prunkhaften neuen Dekorationen und Kostümen über die Bühne, während die gediegenen Tondichtungen der toten und lebenden deutschen Meister fast allesamt mit dem dürftigsten und abgetragensten Gewande sich begnügen mußten. Freilich, ein Gluck, Beethoven, Mozart und Weber bedurften nicht des Putzes: sie blieben Könige auch im Bettlermantel.

Wie unsere Tonheroen, z. B. Richard Wagner, über den Maestro dachten und urteilten, wissen unsere Leser bereits. Der Dichterkomponist war, wie schon erwähnt, im Jahre 1860 in persönliche Beziehungen zu seinem Kollegen getreten. Den wiederholt erwähnten interessanten „Erinnerungen an Auber"*) seien noch die nachstehenden Stellen, welche zugleich die Stellung des Komponisten der „Stummen" zur

*) „Ges. Schriften", Bd. 9, S. 55 ff.

deutschen Musik, bez. zu dem „Tannhäuser“, streifen, hier wiedergegeben: „Er (Auber) trat (im Café Tortoni) immer um Mitternacht ein, wenn er aus der Großen Oper kam, deren dreihundert- und vierhundertsten Aufführungen er regelmäßig auf seinem Logenplatze, man sagte mir: meistens schlafend, beiwohnte. Immer freundlich und vergnügt aufgelegt, erkundigte er sich nach der Angelegenheit des „Tannhäuser“, welche damals einigen Lärm in Paris machte; besonders interessierte es ihn, zu hören, daß darin auch etwas zu sehen sein würde. Als ich ihm einiges vom Süjet meiner Oper mitteilte, rieb er sich lustig die Hände: „ah, il aura du spectacle; ça aura du succès, soyez tranquille!“ Von seinem neuesten Werke: „La circassienne“, wollte er nicht von mir reden hören: „ah, laissons les farces en paix!“ Dagegen rieb er sich mit äußerster Vergnüglichkeit die Hände und blitzte mit den lustigen Augen aus dem dünnen Kopf heraus, als ich ihm von dem Eifer berichtete, mit welchem ich einst als Magdeburger Musikdirektor seine Oper: „Lestocq“ aufgeführt hatte. . . . Was er schließlich von meinem „Tannhäuser“ gehalten hat, habe ich nicht erfahren, ich nehme an, er verstand kein Wort davon!“ Schon 1840 nahm Wagner Veranlassung, der geringschätzigen Ansicht über Auber, die damals in Paris im Schwange war, entschieden entgegenzutreten. Bei Gelegenheit der Besprechung einer neuen Oper von Halévy für die „Gazette musicale“ — an der damals Wagner mitarbeitete — geriet er darauf, der französischen Opernmusik, gegenüber der italienischen, das Wort zu reden; hierbei beklagte er mit voller Aufrichtigkeit die Verseichtung des Geschmackes bei der „großen Oper,“ in welcher damals Donizetti mit seiner ungenierten, schlaffen Manier sich immer breiter machte und hierdurch, wie er dies nachzuweisen sich bemühte, die vortrefflichen Ansätze zur Ausbildung eines eigentümlichen, specifischen französischen Stils für diese große Oper immer fühlbarer verdrängte. So wies er auf die „Stumme“ hin und fragte, wie sich

dieser gegenüber, sowohl in Betreff des dramatischen Stils, als selbst auch der musikalischen Erfindung, die sonst auf jenem Theater heimischen Opern italienischer Komponisten, und selbst diejenigen Rossinis, verhielten? Richard Wagner mußte nun erfahren, daß ein Satz, in welchem er diese Frage zu gunsten der französischen Musik beantwortet hatte, von dem Redakteur jener Zeitschrift unterdrückt worden war. Herr Eduard Monnai, damals zugleich Generalinspektor aller königl. Theater in Frankreich, erklärte ihm auf seine hierüber erhobene Beschwerde, daß er unmöglich einen Passus durchgehen lassen durfte, in welchem Rossini zum Vorteil Aubers kritisiert werden konnte. „Vergebens war es," erzählt Wagner, „dem Mann zu bedeuten, daß es mir ja nicht eingefallen sei, Rossini und seine Musik zu kritisieren, sondern nur dessen Verhältnis zur großen französischen Oper und deren Stil; daß ich aber außerdem an ein patriotisches Herz zu appellieren habe, dem es doch fühlbar wohlthuen müßte, einen Deutschen für den Wert und die Bedeutung seines Landsmanns Auber mit Energie eintreten zu sehen. Mir ward entgegnet, wenn ich auf das Gebiet der Politik übertreten wollte, so ständen mir politische Zeitungen zur Aufrechterhaltung Aubers gegen Rossini genügend zu Gebote; in einer musikalischen Zeitung sei es unmöglich, so etwas zu gestatten. Ich blieb abgewiesen, und Auber sollte nie erfahren, in welchen Konflikt ich für ihn geraten war."

Bestimmte, bez. zuverlässige, Urteile Aubers über Richard Wagner haben wir nicht; ist aber Jouvin*) gut unterrichtet, hat einst der Maestro in einer Gesellschaft, wo der „Tannhäuser" der Gegenstand lebhafter Debatte war, über ihn gesagt: „Wagner ist ein hochbegabter Musiker und seine Partitur hat sehr schöne Seiten, aber sie gleicht einem Buche, das ohne Punkte und Kommata von der Einleitung bis zum

*) D. F. E. Auber, Paris.

Schluß geschrieben ist. Man weiß nicht, wo man aufatmen soll, dem Autor droht der Atem auszugehen."

Noch ein herrliches Wort Wagners über Aubers „Stumme"*) soll hier nicht unerwähnt bleiben:

„Ihren höchsten Höhepunkt erreichte die französische dramatische Musik in Aubers unübertrefflicher ‚Stummen von Portici' — einem Nationalwerk, wie jede Nation höchstens nur eins aufzuweisen hat. Diese stürmende Thatkraft, dieses Meer von Empfindungen und Leidenschaften, gemalt in den glühendsten Farben, durchdrungen von den eigensten Melodien, gemischt von Grazie und Gewalt, Anmut und Heroismus — ist dies alles nicht die wahrhafte Verkörperung der letzten Geschichte der französischen Nation? Konnte dies erstaunliche Kunstwerk von einem anderen als von einem Franzosen geschaffen werden? Es ist nicht anders zu sagen: mit diesem Werke hatte die neuere französische Schule ihre Spitze erreicht und sie errang sich somit die Hegemonie über die civilisierte Welt!"

Bedauerlich bleibt es, daß Mendelssohn-Bartholdy, der sonst so mild urteilende Musikheros, über Auber ein Verdikt fällt, welches von dem milden, gerechten und warm anerkennenden Geiste Richard Wagners keine Spur aufweist und das noch viel schärfer gefaßt ist, als die Schumannsche trockene Guillotine. Dieses Verdikt befindet sich in einem Briefe des deutschen Tonkünstlers an seine Familie, dato Rigikulm, den 30. August 1831**), und lautet, anknüpfend an die Besprechung einer Auberschen revolutionären Komposition „Parisienne", einer Art Marseillaise der Julirevolution, wörtlich:

„Sag mal, Fanny, kennst du Aubers Komposition der

*) „Über deutsches Musikwesen", ges. Werke, Bd. 1, S. 165 ff.
**) „Briefe von F. Mendelssohn-Bartholdy", 1882, S. 279 ff.

‚Parisienne‘? Das halte ich für das Schlechteste, was er gemacht hat; vielleicht weil der Gegenstand ein wirklich hoher war, aber auch sonst für ein großes Volk in der gewaltigsten Aufregung ein kleines, ganz kaltes Stückchen zu machen, gemein und läppisch, das war nur Auber imstande. Der Refrain empört mich, so oft ich daran denke; es ist, als ob Kinder mit einer Trommel spielen und dazu singen — nur etwas liederlicher. Die Worte taugen auch nichts; kleine Gegensätze und Pointen sind bei so etwas nicht angebracht. Aber die Musik mit ihrer Leere! Eine Marschmusik für Springer und am Ende eine bloße, elende Kopie der Marseillaise. Das ist es nicht, was für die Zeit gehört; aber weh uns, wenn es das ist, was für die Zeit gehört, wenn es eine bloße Kopie der Marseiller Hymne sein müßte! Was in dieser frei, mutig, voll Schwung ist, das ist hier prahlerisch, kalt, berechnet, künstlich gemacht. Die Marseillaise steht so weit über der ‚Parisienne‘, wie alles, was aus wahrer Begeisterung hervorgegangen ist, über dem steht, was für irgend etwas, und sei es selbst für Begeisterung, gemacht ist. Die wird nie Herz zum Herzen schaffen, weil es ihr nicht vom Herzen geht. Nebenbei finde ich übrigens nirgends zwischen Musikern und Dichtern solch frappante Ähnlichkeit wie zwischen Auber und Clauren. Auber übersetzt treu und Note für Note, was der andere Wort für Wort sagt: die Großthuerei, die infame Sinnlichkeit, die Gelehrsamkeit, die Leckerbißchen, das Kokettieren mit fremder Volkstümlichkeit. Aber wie wollt ihr Clauren aus der Litteraturgeschichte streichen? Und thut es irgend einem Schaden, daß er darin steht? Und lest ihr etwas Gutes darum weniger gern? Ein junger Dichter müßte nicht weit her sein, wenn er das Zeug nicht von Herzen verachtete und haßte. Aber daß die Leute ihn gern mögen, ist doch einmal wahr; also wird es auch schon recht sein; es ist nur ein Verlust für die Leute. Schreibe mir doch deine Meinung über die ‚Parisienne.‘ Ich singe sie mir

im Gehen zuweilen aus Spaß vor; man marschiert dann gleich, wie ein Chorist im Zuge."

Man sieht, wohin man kommt, wenn man an den nationalsten französischen Komponisten einen deutschen Maßstab anlegt! Der Vergleich Aubers mit Heun, den berüchtigten Dichter von „Mimili", ist entschieden unzutreffend. Clauren gab die ungeschminkte Gemeinheit des Alltagslebens wieder; bei ihm geht Plattheit mit Lüsternheit Hand in Hand, und falsche Thränenseligkeit paart sich mit widerlicher Pikanterie. Gewiß ist „Parisienne" ein schwächliches Werk, gewiß hat Auber zu flüchtig und zu rasch produciert und auch auf ihn kann man das Wort anwenden: „Weniger wäre mehr gewesen!" — aber ein Clauren war er nicht! Wir wiederholen: graziöse Lebendigkeit, munterer Konversationston, leichter und gefälliger Melodienfluß, gewürzt mit zahlreichen geistreichen Aperçus und komischen Pointen — das sind die hervorstechendsten Züge, welche seine Opern auszeichnen und dieselben liebenswürdig und in ihrer Art mustergültig machen.

Aubers Eigentümlichkeiten. — Bonmots und Witze. — Sein Wesen und Charakter. — Seine letzten Lebenstage. — Tod und Totenfeier.

Es giebt wohl kaum einen berühmten Mann in der ganzen Musikgeschichte, dessen Leben so wenig Abwechslung geboten hätte, wie dasjenige Aubers. Er liebte weder das Reisen, noch das Landleben und hat seine geliebte Stadt Paris fast nie verlassen. Die Pariser Salons, Boulevards und Theater — sie umschlossen den ganzen Kreis, welcher ihn jahraus jahrein festgehalten. Als er einst einen Freund, der ihn besuchte, zur Thür begleitete, sprach er, auf einige Landschaftsbilder an der Wand zeigend: „Betrachten Sie diese Berge, Wiesen, Wälder; es ist ungefähr alles, was ich je von der Natur und ihrer Herrlichkeit gesehen." Lächelnd fügte er hinzu: „Ich denke, Scribe hat

mich in meinen Opern genug auf Reisen geschickt, daß ich wohl mit gutem Gewissen daheim bleiben und mich ausruhen darf."

Da er ein sehr geregeltes Leben führte und in allem mäßig war — er nahm täglich, außer einer Tasse Thee des Morgens, nur eine Mahlzeit abends zu sich —, erreichte er ein sehr hohes Alter. Bis zum letzten Augenblick war ihm die Arbeit die liebste Erholung — kam doch noch in seinem siebenundachtzigsten Lebensjahre, wie schon erwähnt, sein Schwanengesang: „Liebesträume" zur Aufführung! Arbeit war für ihn das Leben, dem sozusagen die Höhen und Tiefen fehlten. Glatt und eben, ganz wie seine Werke, hat sich sein Daseinsfaden abgesponnen, ohne Konvulsionen und Erschütterungen, ohne Zwist und Konflikt von innen und außen — denn nicht einmal verheiratet war er.

Das einzige Ereignis seines Lebens war vielleicht, daß er zum Generalintendanten der Großen Oper berufen wurde, doch lehnte er diesen Ruf im Interesse seiner schöpferischen Thätigkeit ab.

An Auszeichnungen aller Art fehlte es diesem erfolgreichen Tonkünstler selbstverständlich nicht. Wir haben schon erwähnt, daß er Ritter (seit 1825) und Kommandeur (seit 1847) der Ehrenlegion, Direktor des Konservatoriums (seit 1842) und Hofkapellmeister (seit 1857) war. Er war nicht wenig stolz auf seine Mitgliedschaft der Akademie der Wissenschaften (seit 1829) und auch darauf, daß der preußische Orden pour le mérite für Kunst und Wissenschaft seine Brust schmückte. Mit Meyerbeer und Spontini gehörte er zu den am meisten mit Orden gesegneten Komponisten seiner Zeit.

Deutsches Gemütsleben und tiefstes Empfinden darf man freilich nicht bei ihm suchen. In die dramatische Musik einzudringen, prägnant zu charakterisieren und großartige Ensemblebauten aufzuführen, das konnte und wollte er nicht. Eines schickt sich nicht für alle!

Betrachten wir noch zum Schluß die Stellung Aubers zu den übrigen Vertretern der großen und komischen Oper seiner Zeit, so finden wir, daß F. A. Boïeldieu, der geniale Komponist der „Weißen Dame" und von „Johann von Paris", in der romantischen Oper seine ganze glänzende Eigenart zeigt und hier durch seine wahrhaft bezaubernde Melodie und seinen Harmonienreichtum hervorragt; daß Herold, der Verfasser von „Zampa, die Marmorbraut" und „Le pré aux clercs" („Der Zweikampf"), bestrebt ist, den Rahmen der komisch-romantischen Oper zu sprengen und die Romantik zur ausschließlichen Beherrscherin der französischen Singbühne zu machen; daß Adam, der Autor von „Postillon von Lonjumeau", sich am meisten dem Auberschen Stile nähert, nur daß er viel leichtfertiger und oberflächlicher schafft, wie sein Herr und Meister; daß Halévy, der Schöpfer der „Jüdin", bei all den verschiedenen Berührungspunkten mit Auber und bei all seinem musikalischen Genie durch eine zuweilen gesuchte und gekünstelte Melodienbildung und zu grelle Farben und Kontraste im Vergleich mit dem Komponisten der „Stummen" den Kürzeren ziehen muß. Ohne Zweifel ist dieser viel origineller, viel fruchtbarer, viel mannigfaltiger und viel natürlicher. Die musikalischen Gedanken Aubers sind einfach, diejenigen Halévys kompliziert. Letzterer dramatisiert die Musik, ersterer macht das Drama sangbar.

Bis in sein hohes Greisenalter bewahrte sich Auber eine erstaunliche körperliche und geistige Schwungkraft. Man kann sagen, daß er einer der fleißigsten und arbeitsfrohesten Männer Frankreichs war. Die geregelte Thätigkeit stärkte seinen Organismus, denn er hat kaum mehr als vier Stunden täglich — und zwar schon seit seinem zwanzigsten Lebensjahre — geschlafen.

Die Hauptpassion seines Lebens bildete, wie schon erwähnt, das Reiten. Jeden Morgen konnte man ihn hoch zu Pferde nach dem Boulogner Gehölz reiten sehen.

Nicht einmal die Aufregung, welche für den Autor eine Premiere seiner Werke bildet, wollte er riskieren, denn er hat es nie über sich gewinnen können, während der Aufführung seiner Opern sich den Blicken des Publikums auszusetzen. Der stürmischste Beifall des Hauses war nicht imstande, den scheuen, jeder persönlichen Berührung mit der Öffentlichkeit abholden Meister dem sicheren Verstecke im tiefsten Hintergrund der Bühne zu entreißen. „Wozu ins Theater gehen?" äußerte er einst, „ich kenne die Musik schon, und ich würde mich nur ärgern, wenn die Ausführung hinter meinen Intentionen zurückbliebe."

Als das Höchste unter den Gütern dieser Erde galt ihm die Jugend. Er äußerte oft, daß er für einen ihrer Rosenkränze mit Freuden allen Lorbeer, wie sämtliche übrigen Früchte eines langen, mühevollen Lebens hingeben würde. In der Kunst, jung zu bleiben, und der noch weit schwierigeren, es stets zu scheinen, hat ihn wohl niemand übertroffen. Als einst in seiner Gegenwart von der Langeweile, immer älter zu werden, die Rede war, rief er aus: „Ja, es ist verdrießlich, aber bis jetzt machte man kein anderes Mittel ausfindig, um lange zu leben."

Trotz seiner außerordentlichen Beschäftigung blieb ihm noch immer Zeit, dem Frohndienst der unersättlichen Pariser Gesellschaft zu opfern. In seiner ganzen Erscheinung zeigte er den feinen Welt- und Lebemann. Er hielt sehr auf die schönsten und elegantesten Anzüge und obschon er, wie gesagt, ein eingefleischter Hagestolz war, machte er den Damen mit Leidenschaft den Hof. Wie Rossini, zählte auch er zu den liebenswürdigsten und geistreichsten musikalischen Plauderern der Pariser Salons, als deren Löwe er Zeit seines Lebens hoch gefeiert wurde.

Auber war die Verkörperung des Pariser Esprits und er gab in Bezug auf treffende Bonmots und schlagfertige Antworten dem geistreichen Rossini nichts nach. Aus der

Fülle der beglaubigten Äußerungen des Maestro seien nur die nachstehenden hier wiedergegeben:

Der verstorbene König Otto von Griechenland, ein geborener Prinz von Bayern, war ein leidenschaftlicher Musikfreund und hegte namentlich für die Auberschen Opern eine besondere Vorliebe. Der Meister hatte eben sein Werk: „Die Braut des Königs von Garbe“ vollendet. Als er dem Monarchen vorgestellt wurde, fragte ihn dieser:

„Sie haben also wieder eine Oper geschrieben?“

„Ja, Majestät, ich bin leider so unvorsichtig gewesen!“

Gegen boshafte und scharfe Kritiken war Auber, im Gegensatz zu Meyerbeer und anderen Komponisten, nie sehr empfindlich. So erfuhr z. B. in der Pariser Presse die genannte Oper neben begeistertem Lob auch entschiedenen, rücksichtslosen Tadel. Nachdem er die Kritiken gelesen, nahm er die 6500 Franken, die Bareinnahme der Erstaufführung seiner Oper, wickelte sie in die Journale ein, welche ihn am heftigsten angegriffen hatten und — verwahrte sie in seiner Schatulle.

Einst kehrte der Greis von einer Beerdigung zurück und sagte zu seinen Begleitern: „Ich werde wohl heute zum letztenmale als Amateur auf dem Kirchhofe gewesen sein!“

Überaus bescheiden, hielt sich Auber gar nicht für einen Künstler. Richard Wagner berichtet in dieser Beziehung folgendes von ihm. Auber saß als Direktor des Konservatoriums regelmäßig in der Ehrenloge der Direktion, wenn man unten im Saale eine Beethovensche Symphonie spielte. Dabei sagte er einst zu seinem Gaste Wagner mit lächelnder Verwunderung: „Verstehen Sie was davon? Ich verstehe kein Wort!“

Ungefähr so ließ sich auch Rossini seiner Zeit vernehmen, wenn seine begeisterten Verehrer ihn als Hohepriester der Musik gar zu arg priesen.

Nach dem Orsinischen Bombenattentat auf Napoleon III. war lange Zeit hindurch das Publikum der Theater, welche der Kaiser der Franzosen besuchte, von Polizeiagenten förm=

lich umschwirrt. Eines Abends, als Napoleon III. in der italienischen Oper angesagt war, saß Auber in seiner Loge und wartete nur das Ende der Ouvertüre ab, um, wie er es zu thun gewohnt war, sein Verdauungsschläfchen zu halten; plötzlich ging neben ihm mit großem Geräusch die Logenthüre auf und Mademoiselle S., eine Sängerin von ebenso großem Ruf als enormem Embonpoint, trat in prachtvoller Toilette ein. Als sie den Theatermantel schwungvoll abwarf, sah man, daß die ohnedies sehr entwickelte Dame bis an die Grenze der Möglichkeit dekolletiert war. „Cachez vos bombes, Madame", rief ihr Auber kaustisch zu — „la police est prévenue!"

Noch auf dem Totenbette verließ ihn sein Humor nicht. Er war schon dem Sterben nahe und doch sprach er in den Zwischenpausen seines Leidens mit der gewöhnlichen Munterkeit mit jenen, welche zum Besuche zugelassen waren. Der Direktor der „Concerts populairs" kam ebenfalls, und ganz natürlich drehte sich das Gespräch am Krankenlager um die Kunst. „Mein lieber Pasdeloup", sagte Auber mit einer Lippenbewegung von unbeschreiblicher Anmut, „Sie lieben also noch immer die Musik?"

„Immer, mein lieber Maestro, aber nicht mehr wie Sie!"

„O ich, bei mir ist das etwas ganz anderes! Ich habe sie bis zum fünfunddreißigsten Jahre geliebt — eine wahre Jünglingsleidenschaft! Ich habe sie geliebt, so lange sie meine Geliebte war . . . dann ist sie mein Weib geworden!" Was er nicht aussprach, verriet sich kaum durch ein feines, bezeichnendes Lächeln. Wir haben oben den Sinn seiner Worte zu deuten gesucht.

Der große Tonkünstler war einer der bescheidensten, liebenswürdigsten und gefälligsten Menschen. Er hatte viele Neider und Gegner, aber keinen einzigen persönlichen Feind. Für seine Gutmütigkeit ist die nachstehende kleine Geschichte am besten charakteristisch:

Als man an der Komischen Oper zu Paris die Oper

Grétrys: „L'épreuve villageoise“ neu einstudierte, hatte sich zu einer der Hauptproben auch Auber eingefunden, der dem Direktor gegenüber sein Bedauern darüber aussprach, daß die schöne und reizende Musik bei einem unvollkommenen Orchester notwendig verlieren müsse.

„Das ist leider wahr, entgegnete der Direktor; ich habe auch schon gedacht, die Musik neu instrumentieren zu lassen, aber wem dürfte ich dieses mühsame und schwierige Werk wohl anders anvertrauen als einem unserer ersten und größten Komponisten?“

„Ohne Zweifel“, erwiderte Auber, „und ein jeder wird sich gern dieser ehrenden Aufgabe unterziehen.“

„Auch Auber?“ fragte der Direktor. „Nur ihm könnte ich die Sache anvertrauen.“

„Auch Auber,“ gab der Maestro zur Antwort, „wenn es unter der Bedingung geschieht, daß man davon nicht weiter redet und die Arbeit als eine dem Andenken des großen Grétry dargebrachte Huldigung ansieht.“

Bei jeder Musikpartitur, die er in seinem Alter herausgab, pflegte er zu sagen: „Für diesmal ist es mein letztes Werk!“ Als ihn bei einem solchen Anlaß Jouvin fragte, ob er denn nicht wieder an einer neuen Oper arbeite, ergriff er dessen Hände und sagte, gleichsam beschämt: „ich bin so thöricht.“

In seiner Gedenkrede auf Auber sagte Alexander Dumas Sohn treffend von ihm: „Die Arbeit war seine Religion.“ In der That war er vielleicht der fleißigste Komponist, welcher je gelebt hat. Es gab keine musikalische Prüfungskommission, keine Jury, in der nicht das greise Haupt Aubers vom Präsidentenstuhle geleuchtet hätte. Rastlos arbeitete er den ganzen Tag, entweder im Konservatorium oder an seinen Kompositionen, ging nach Mitternacht zu Bette, um wieder am frühen Morgen sich zu erheben, wenn das übrige Paris noch im Schlafe lag.

Höflich, aber knapp abgemessen empfing er seine Be=

sucher in seiner eleganten Wohnung in der Rue St. Georges Nr. 24. Er war nur in der frühesten Morgenstunde zu sprechen. Selten sah man ihn im Alter lächeln; nur die glutschwarzen Augen unter den dichten Augenbrauen verrieten noch in dem Greisengesicht den lebhaften Geist. In der gleichen gemessenen und würdevollen Weise trat er überall in der Öffentlichkeit auf, war aber bei seinem Erscheinen stets der Mittelpunkt allgemeiner Aufmerksamkeit.

Er verließ Paris fast nie. Ja, nicht einmal die Umgegend von Paris hatte Reiz für ihn. Nur einmal machte er, als er sich angegriffen fühlte, auf das Drängen seiner Freunde einen kleinen Ausflug; er sagte dem Seinebabel ade, um in einem hübschen Dorf neben Paris sich vierzehn Tage zu erholen. Er versprach feierlich, während dieser Zeit nichts zu arbeiten — aber heimlich nahm er doch eine begonnene Opernpartitur mit sich, um sie in seinem buen retiro zu vollenden. Kaum vom Wagen gestiegen, fordert er das Zimmer, welches seine Freunde schon vorher behaglich für ihn eingerichtet hatten. Er entschuldigt sich bei ihnen, daß er für einen Augenblick sich von ihnen zurückziehen müsse, er wolle nur einige musikalische Einfälle aufnotieren und dann gleich bei ihnen sein.

Die Gesellschaft unternimmt inzwischen einen Spaziergang durch den Park. Minuten und Stunden vergehen, er kommt nicht. Es naht die Mittagszeit; man setzt sich zu Tisch. Er läßt auf sich warten. Suppe und erster Gang sind inzwischen kalt geworden. Endlich erscheint er und entschuldigt sich wegen der Verspätung, aber mit der Zerstreutheit eines Mannes, dessen Geist ganz wo anders ist. Ohne erst das Dessert abzuwarten, entfernt er sich geräuschlos und begiebt sich in sein Arbeitszimmer. Am anderen Tag und den darauf folgenden spielt sich dieselbe Scene ab. Für ihn existiert kein Ausflug, kein Spaziergang, keine Bewunderung der anmutigen landschaftlichen Scenerie — er sitzt von früh

morgens bis spät in die Nacht über seine Arbeit gebeugt — nach vierzehn Tagen ist die Partitur fertig und er kehrt nach Paris zurück.

Das nannte Auber „sich erholen!"

Er war nur selten krank. Aber im Jahre 1869, als siebenundachtzigjähriger Greis, fühlte er leise Krankheitsanfälle, denen er zwei Jahre später unterliegen sollte. Den ärgsten Stoß jedoch gab seiner Gesundheit die Belagerung von Paris, während welcher Auber auf seine ihm lieb gewordenen Gewohnheiten und Eigentümlichkeiten verzichten mußte. Er konnte sich nicht nach Herzenslust bewegen und auch die gewohnte Zeitungslektüre floß nicht so ergiebig wie in normalen Zeiten, obschon er die Lektüre sehr liebte: neben Rosinen hatte er dafür die meiste Schwäche.

Seit dem Beginn der Communeherrschaft verbot er seinem Kutscher, sein Pferd „Figaro" auf der Straße sehen zu lassen; nur das eine Pferd war ihm noch übrig geblieben; seine Lieblingsrosinante „Almaviva" war ihm während der Belagerung — aufgegessen worden!

Am 6. Mai 1871 mußte er endlich das Bett aufsuchen — er sollte dasselbe nicht mehr verlassen. Sehr interessante Erinnerungen an die letzten Lebenstage Aubers veröffentlichte sein langjähriger Freund und Hausgenosse, der Bibliothekar des Pariser Konservatoriums J. B. Weckerlin, in dem „Les derniers moments d'Auber" überschriebenen Kapitel seines Buches: „Musiciana" (S. 117 ff.), dem ich das Nachstehende entnehme: Vier Tage vor seinem Tode sagte Auber zu Weckerlin, daß er sich sehr langweile, nicht arbeiten zu können, da ihm die Feder aus der Hand fiele, sobald er fünf oder sechs Takte geschrieben hätte. Eine vertraute Freundin, die es ihm auch bis ins Grab war, blieb während des ganzen Tages bei ihm: sie erfüllte ihre Aufgabe, den Kranken zu bewachen und zu pflegen, mit großer Zärtlichkeit, Selbstaufopferung und Energie, wie dies nur eine Frau kann, die liebt.

Er konnte nur noch stoßweise sprechen. In den letzten drei Tagen seines Lebens wurde er schwach wie ein Kind. Bis dahin hatte er sich kaum um die Kanonenschüsse, welche Tag und Nacht fortdauerten, gekümmert, aber nun ließ ihn jedes Dröhnen erzittern, jedoch beklagte er sich trotzdem nicht.

Der Komponist Ambroise Thomas, der berühmte Autor von „Mignon“ und „Hamlet“, welcher mit Auber sehr befreundet war, verließ sofort Argenteuil, als er von dem Zustande des Patienten Kenntnis erhielt. Er mietete sich in der Rue St. Georges ein, um immer in der Nähe des Leidenden sein zu können.

Eine Sängerin, Fräulein Marie Roze, besuchte den Meister am 9. Mai und erzählte ihm unter anderen, daß die Landsleute sie ersuchten, für die Verwundeten der Commune in einem Konzert singen zu wollen. Er meinte: „Meine Kleine . . . Man muß nicht für die Commune singen . . . ich liebe es nicht!“ Tags darauf wurde Fräulein Marie Roze durch den Besuch von drei Generälen der Commune überrascht, um die Sängerin zum Singen für die Verwundeten abzuholen. Sie erklärte aber, daß sie leider erkältet sei und ihr Versprechen nicht erfüllen könne. Plötzlich änderte sie aber ihre Meinung, indem sie sagte: „Ich entdecke eben, daß ich noch ein wenig Stimme habe, die aber nicht für ein Konzert, wohl aber für eine Messe ausreicht. Wollt ihr also kein Konzert, sondern eine Messe veranstalten, so stehe ich euch zur Verfügung!“ Dem jüngsten unter den Generälen gefiel der Vorschlag und er rief: „Das ist eine gute Idee!“ aber der älteste der Offiziere, ein gebräunter Eisenfresser, meinte barsch: „Für eine Messe bedanke ich mich!“

In seinen Fieberphantasien beschäftigten den Künstler immer seine Partituren. Er wiederholte oft die Worte: „Abschreiber, prüfen Sie schnell! . . . Halt, noch einen Augenblick! . . . Stellen Sie das Pedal hin!“

Sein Todeskampf währte volle zwei Tage; während

seiner Delirien und Nervenerschütterungen mußte er von vier Personen gehalten werden, damit er nicht aus dem Bette stürze.

Am 13. Mai 1871, zwei Stunden nach Mitternacht, hauchte er seine große Seele aus, nachdem er vorher noch einmal seine Augen weit aufgerissen und sich auf seiner Lagerstätte umgewandt hatte.

Sein Körper wurde tags darauf einbalsamiert und in einen bleiernen Sarg gelegt. Bei dem damaligen Zustand von Paris und in Anbetracht der Abwesenheit eines großen Teils des musikalischen Publikums und namentlich der Mehrzahl der Professoren des Pariser Konservatoriums, fand man, daß das Leichenbegängnis nicht mit der dem Rufe des Komponisten schuldigen Feierlichkeit vor sich gehen werde, und deshalb beschloß man, die officielle Feier zu verschieben und den Leichnam provisorisch in einem Gewölbe der Trinité-Kirche beizusetzen. So wurde denn am 13. Mai, um vier Uhr nachmittags, der Sarg nach der Dreifaltigkeitskirche überführt. Das ganze Leichenbegängnis bestand nur aus drei Personen: Ambroise Thomas, einem M. Yver und J. B. Weckerlin.

Erst zwei Monate später, am 15. Juli, wurden die sterblichen Überreste Aubers unter lebhafter Beteiligung der Franzosen von der Dreifaltigkeitskirche nach dem Friedhofe von Montmartre übergeführt. Dem Gebrauche gemäß war in der Mitte der Kirche ein Katafalk aufgerichtet und ihn umgaben zahlreiche Menschen, wissenschaftliche, künstlerische und politische Berühmtheiten, sowie zahlreiche andere Verehrer und Verehrerinnen des Meisters. Punkt zwölf Uhr begann der Trauergottesdienst. Während desselben wurden folgende Musikstücke ausgeführt: Fragmente aus dem C-moll-Requiem von Cherubini; das Andante aus der C-moll-Symphonie von Beethoven; Benediktus von Auber, gesungen von dem Baritonisten Bouchy; mit Begleitung von Orgel, Harfe und Klarinette: Agnus Dei, von demselben

Komponisten, gesungen von den Damen Priola und Bloch, mit Begleitung von Orgel, Harfe und Klarinette. Das Orchester der Konzerte des Konservatoriums, die Künstler der lyrischen Oper und die Zöglinge des Konservatoriums waren bei der Totenfeier beteiligt. Um ein Viertel zwei Uhr setzte sich der Zug in Bewegung und begab sich an der Großen und Komischen Oper vorbei und durch die Rue Auber nach dem Friedhof Montmartre. An der Spitze marschierte das Musikcorps des ersten Genieregiments — durch den Kriegsminister eigens von Arras nach Paris beordert —, welches Trauermärsche exekutierte. An der Gruft sangen die „Enfants de l'Orphéon de la ville“ im Verein mit den Choristen der Oper das Gebet aus dem fünften Akt der „Stummen.“ Am Grabe wurden sieben Reden gehalten und zwar von dem Unterrichtsminister Jules Simon, von Beulé im Namen der Akademie der Wissenschaften, von Ambroise Thomas im Namen des Konservatoriums, von Alexander Dumas Sohn im Namen der Gesellschaft dramatischer Autoren, von Emil Perron im Namen der Großen und von Herrn de Leuven im Namen der Komischen Oper und endlich von Baron Taylor im Namen der Gesellschaft der Schauspieler und Sänger.

Der Rede von Alexander Dumas entnehme ich die nachstehenden Stellen, welche zwar von dem französischen Chauvinismus zeugen, aber der Größe des Komponisten immerhin gerecht werden: „Niemand war glücklicher und stolzer, unserer Nation anzugehören, welche von den anderen so verschieden beurteilt und doch so einstimmig nachgeahmt und beneidet wird. Er trieb die Liebe zu seiner Nationalität so weit, daß er nicht nur das Land, sondern auch die Stadt niemals verlassen, die ihn emporkommen sah und die an der Spitze der intelligenten Welt zu erhalten er so viel beigetragen hat. Man hätte glauben können, jenseits unserer Grenzen durch innere Einflüsse dieses so feine, zarte, mannigfaltige und doch so klare und deutliche Nationalgenie zu

schädigen, welches in ihm einen so bedeutsamen Ausdruck gefunden hat. Zwei in der Geschichte beispiellose Belagerungen — denn unser seltsames Land scheint immer berufen, der Welt stets die unerwartetsten und widersprechendsten Schauspiele zu geben —, zwei Belagerungen, in deren einer Paris die Vernichtung, in der anderen den Sieg des Belagerers wünschte, zwei Belagerungen konnten diesen echten Pariser, trotz seiner neunzig Jahre, nicht bestimmen, die Hauptstadt seines Herzens und seines Geistes zu verlassen. Diesem Entschluß lag weder die Apathie des Greisenalters, noch Gleichgültigkeit für äußeres Wohlleben, noch eine physische Schwäche, noch eine materielle Notwendigkeit, sondern nur jene Liebe zum Vaterlande, welcher Auber seine mächtigsten musikalischen Inspirationen verdankt hatte, und der er ehrlich seine Schuld heimtrug, zu Grunde. Aber die menschlichen Kräfte haben leider ihre Grenzen. So lange der Feind der Ausländer war, hat Auber gelebt, widerstanden, gehofft; als es aber der Landsmann, der Bruder von gestern, der Franzose war, wollte Auber nicht mehr sehen, nicht mehr hoffen, nicht mehr leben. Wie der große Römer verhüllte er sich das Angesicht und brach mit dem Ruf: „Auch du mein Sohn!“ zusammen.

„Nun denn, trotz des furchtbaren Unglücks, welches uns seit einem Jahre heimgesucht — denn gerade ein Jahr ist es heute, daß Frankreich Preußen den Krieg erklärt hat —, trotz der Schmerzensrufe, die auch an unser Ohr klingen, trotz der blutenden Wunden und der uns noch umgebenden Trauer, trotz dieser zu unseren Füßen geöffneten Grube, ist es mir unmöglich, in Gedanken länger bei diesem Tode zu verweilen, und gerade dieser Tod führt mich zur Hoffnung, zum Leben zurück. Er wußte recht gut, daß er nicht altern kann, er, der beinahe durch hundert Jahre jung blieb; er wußte jetzt auch recht gut, daß derjenige nicht sterben kann, noch darf, dem der Tod der Einzug in die Unsterblichkeit ist. Welches wäre der stärkere Beweis für die ewige Wiedergeburt des

Lebens, als das sich stets verjüngende Leben Aubers? Er war mit seiner Person, seinem Charakter, seinem Talent so sehr der Beweis des Lebens selbst, daß wir ihn noch immer lächelnd, munter und heiter an uns vorübergehen zu sehen glauben, mit seiner feinen und edlen Heiterkeit, die nicht bloß ein Blitz des Geistes, sondern auch ein Strahl der Seele ist. Es giebt nicht einen unter uns, der nicht seine frühesten Erinnerungen in die Melodie dieses glücklichen Genius wiegen könnte. Seine unversiegliche Erfindungskraft fließt seit einem halben Jahrhundert durch unsere Existenz wie ein Bach aus natürlicher Quelle, Spiegel und Thau, Erfrischung und Lied zugleich. Wie viel Trauer hat er murmelnd weggespült, wie viel Lächeln wiedergespiegelt, wie viel Geheimnisse empfangen und wie viel sanfte Thränen in seinen krystallhellen Strom gemischt! Wie oft ließ dieser Zauberer uns die Sorgen auf den anderen Morgen vertagen, und als der andere Morgen kam, hatten wir sie vergessen. . . .

„Auber war fleißig und gewissenhaft. Die Arbeit war seine Religion. Er hat ihr alles geopfert. Er hat seinen Instinkten Schweigen auferlegt, die Schläge seines Herzens ins Gleichgewicht gebracht, seiner Phantasie die Flügel abgeschnitten, seinen Leib in Zucht gehalten, alle seine Kräfte dem Geiste dienstbar gemacht und auch den gefährlichsten Verführungen auf die Dauer keine Blöße gegeben. Sein Genie war nicht bloß göttliche Eingebung, wie jene glauben, welche beständig auf die Eingebung warten, statt ihr entgegenzugehen — es war auch Wille, Ausdauer und tägliche Arbeit. Daher diese ewige Frische, ohne Ziererei, ohne Schwäche nach Täuschung, welche mit unendlichem, oft unbegreiflichem Glück alle Anmut der Jugend, alle Energie des reiferen Alters mit der heiteren Würde einer wohlerfüllten, langen Lebensbahn vereinigte, so zwar, daß wir Auber niemals als Greis und niemals als Kind zu behandeln hatten.

„Oberflächliche Beurteiler erblickten in ihm einen Epikuräer, einen Philosophen, einen Indifferenten. Man hat ihn manchmal sogar, wie Goethe, einen Egoisten genannt. Ohne Weib und Kind, schien Auber allerdings sich den Herzenspflichten entziehen zu wollen, aber wenn er ihnen entsagte, um seiner Kunst allein anzugehören, war dies wohl Bereicherung oder nicht vielmehr ein Opfer? Die Wahrheit ist, daß Auber ein wahrer und großer Künstler gewesen ist, einer jener Auserwählten, auf welche die anderen angewiesen waren, während sie selbst der anderen nicht bedurften."

Drei Tage vorher hatte bereits bei der Wiedereröffnung der Großen Oper eine würdige Huldigung für die Manen des berühmten Meisters stattgefunden. Der neue Direktor Hallanzier hatte die Vorstellung der „Stummen von Portici" dazu gewählt. In den Logen sah man unter anderen Jules Simon, Pelletan, Charles Blanc und noch sonstige namhafte Vertreter der Geistes- und Geburtsaristokratie. Ungeachtet des Belagerungszustandes, welcher die Schließung der Theater von elf Uhr Nachts an anordnete, dauerte die musikalische Totenfeier bis ein Viertel vor zwölf Uhr.

Als seinen Nachfolger in der Direktion des Konservatoriums hatte die Commune-Regierung den „Bürger" Salvador Daniel ernannt, der unter dem Kaiserreich die musikalische Kritik in der „Marseillaise" besorgt hatte und von dem seine Freunde nachrühmten, „daß er die originellsten Stücke der arabischen Musik für die französischen Instrumente arrangiert habe." Dieser nicht unbegabte Musiker trat sein Amt mit jenen hochfliegenden Plänen und tönenden Phrasen, durch welche die „Karrikatur der Schreckenszeit" an das Jahr 1793 zu erinnern suchte, an, konnte jedoch keine Wirksamkeit entfalten, weil die überwiegende Zahl der Lehrer seine Aufrufe ignorierte und er wenige Tage nach dem Beginn seiner Amtsthätigkeit beim Einzug der Versailler Truppen an einer Ecke der von ihm bewohnten

Straße standrechtlich erschossen wurde. Herr Ambroise Thomas übernahm hierauf die Leitung des Konservatoriums. Bei diesem Anlaß sei erwähnt, daß, als des Meisters Ableben zur Kenntnis der Commune gekommen war, sie sofort Delegierte ins Sterbehaus sandte, um anzuzeigen, daß sie Auber in einer, eines Patrioten würdigen Weise bestatten lassen würde, d. h. ohne kirchliche Ceremonien, mit roten Fahnen, wie einen Hauptmann der Nationalgarde. Man hatte große Mühe, den Delegierten begreiflich zu machen, daß Auber nicht die Ehre hatte, „Patriot" in ihrem Sinne zu sein. „Als berühmter Mann", erwiderten sie, „gehört er der Nation!" Man sagte ihnen aber dann, daß der große Tonkünstler wahrscheinlich in dieser Beziehung in seinem Testamente seine Verfügungen getroffen haben werde, daß aber dasselbe erst in Gegenwart seiner ihn beerbenden Nichten, die von Paris abwesend seien, eröffnet werden könne. Die Communards verstanden sich endlich dazu, die Rückkehr derselben abzuwarten. Wie schon erwähnt, entging man durch die provisorische Beisetzung des Leichnams einer communistischen Demonstration, welche gewiß nicht im Sinne des ordnungsliebenden Auber gewesen wäre, den überdies der Atheismus der Commune in der Seele anwiderte.

Auber erreichte ein Alter von neunundachtzig Jahren und drei Monaten. Neunzigjährige Komponisten gleich ihm hat es in der ganzen Musikgeschichte nicht gegeben, besonders nicht solche, welche noch als „Urgreise" thätig und schaffensfreudig waren und Genuß an ihren Gaben fanden. Bach starb mit sechsundsechzig, Händel mit vierundsiebzig, Rossini mit sechsundsiebzig und Haydn mit siebenundsiebzig Jahren — schon diese lange Lebensdauer unseres Tonheros hat etwas ehrfurchtgebietendes.

Noch nach seinem Tode sorgte er für das von ihm geschaffene und so geliebte Kind: die komische Oper; in seinem Testament fand sich ein Preis von 5000 Franks aus-

gesetzt, der alljährlich für die beste komische Oper verteilt werden sollte.

Es war ihm glücklicherweise der Schmerz vorenthalten, die in der Nacht vom 25. auf den 26. Mai 1887 erfolgte Katastrophe zu erleben, als sein Haus, die Komische Oper, in Flammen aufging, unter ihren Trümmern hunderte blühender Menschenleben begrabend.

Ende.

Inhalt.

Von Dr. Adolph Kohut sind ferner u. a. erschienen:

Musikalische und theatergeschichtliche Werke:

Giacomo Meyerbeer, Ph. Reclam jun., Leipzig.
Gioachino Antonio Rossini, Ph. Reclam jun., Leipzig.
Weber-Gedenkbuch, Oswald Schmidts Verlag, Leipzig-Reudnitz.
Friedrich Wieck, E. Pierson, Dresden.
Johannes Mitsch, Fr. Rühle, Leipzig.
Das Dresdner Hoftheater in der Gegenwart, E. Pierson, Dresden. 2. Aufl.
Tragische Primadonnen-Ehen, Carl Reißner, Leipzig. 2. Aufl.
Aus dem Zauberlande Polyhymnias, Bibliographisches Büreau, Berlin.
Dur- und Moll-Akkorde, R. Boll, Berlin.
Carl Helmerding, C. Georgi, Berlin.
Joseph Joachim, A. Glas, Berlin.
Die berühmtesten Soubretten des 19. Jahrhunderts, F. Bagel, Düsseldorf.

Litterargeschichtliche Werke:

Theodor Körner, C. Georgi, Berlin. 2. Aufl.
Die deutsche Sappho, E. Pierson, Dresden.
Ragende Gipfel, Bruns Verlag, Minden i. W.
Moses Mendelssohn und seine Familie, E. Pierson, Dresden. 2. Aufl.
Heinrich Heine und die Frauen, Alfr. H. Fried, Berlin. 2. Aufl.
Arabesken und Mosaikbilder, Fr. Oehlmann, Dresden.
Moderne Geistesheroen, W. Ißleib, Berlin. 3. Auflage.
Ludwig Uhland, E. Pierson, Dresden.
Fürst Bismark und die Litteratur, C. Reißner, Leipzig. 2. Aufl.
Die namhaftesten deutschen Humoristen in der Gegenwart, J. Schabelitz, Zürich.

Kulturgeschichtliche und geographisch-geschichtliche Werke:

Buch berühmter Duelle, Alfr. H. Fried, Berlin. 2. Aufl.
Berühmte und berüchtigte Giftmischerinnen, Bibliographisches Büreau, Berlin.
Kaiser Joseph II., Hoensch & Tiesler, Dresden. 2. Aufl.
Friedrich der Große und die Frauen, Bruns Verlag, Minden i. W.
Leuchtende Fackeln, Bruns Verlag, Minden i. W.
Goldene Worte des Kaisers Wilhelm I., C. Ziegenhirt, Leipzig. 3. Aufl.
Goldene Worte des Kaisers Friedrich III., E. Pierson, Dresden, 2. Aufl.
Goldene Worte der Wettiner, H. Hackerath, Dresden.
Ruhmesblätter des Hauses Wettin, Paul Heinze, Dresden. 2. Aufl.

Aus dem Reiche der **Karpathen**, J. G. Göschensche Verlagshandlun
Stuttgart. 2. Aufl.
Moltke als Denker, S. Gerstmann, Berlin. 2. Aufl.
Ferdinand Lassalle, Otto Wigand, Leipzig.
F. Lassalles Testament und Erben, Baumert & Ronge, Großenhain.
Am Dünenstrand der Ostsee, Laverrenz, Berlin. 2 Bände. 2. Au

Humoristische Werke:

Fürst Bismarck als Humorist, F. Bagel, Düsseldorf. 2. Aufl.
Naturgeschichte der Berlinerin, W. Ißleib, Berlin. 7. Aufl.
Naturgeschichte des Berliners, H. Lazarus, Berlin. 2. Aufl.
Das Buch von der Schwiegermutter, J. Schabelitz, Zürich. 2. Au
Heitere Fahrten, Bruns Verlag, Minden i. W.
Merkwürdige Geschichten, Sigmar Mehring, Berlin.
Gegen den Strom, E. Pierson, Dresden.

Übersetzungen aus dem Ungarischen:

Bei verschlossenen Thüren, Roman, Julius Brehse. 2. Aufl.
Lustige Geschichten aus dem Tokayerlande, Novellen und Humoreske
R. Eckstein Nachfolger, Berlin, 2. Aufl.
Heitere Lebensbilder, Novellen und Humoresken von Balázs, P
Reclam jun., Leipzig.
Ein Schachspiel Moltkes und andere Geschichten, Novellen und Hum
resken, R. Eckstein, Berlin.
Amor im Bade, Novellen und Humoresken, R. Eckstein, Berlin. 2. Au
Ein Jahr in Montur, Militärhumoresken, R. Eckstein Nachfolge
Berlin.
Alarm, Militärhumoresken, R. Eckstein Nachfolger, Berlin.
Ein Liebesarchiv und manches andere, Humoresken und Novelle
G. Meyer, Leipzig.
Falsche Diamanten, Novellen und Sittenbilder, J. Schabelitz, Züric
Sport und Liebe, Novellen und Humoresken, S. Frankl, Berlin.
O Julius! Lustspiel, Oswald Schmidt Verlag, Leipzig-Reudnitz.

Herausgaben und Neubearbeitungen:

Der französische Einfluß in Deutschland unter Ludwig XIV., F. Oeh
mann, Dresden.
Das vatikanische Konzil, E. Roth, Gießen.
Leopold Schefer, Laienbrevier, Ph. Reclam jun., Leipzig.
Chr. Frhr. v. Zedlitz, Gedichte, Ph. Reclam jun., Leipzig.

› Sch. v. Dumas. 794.
nkt, der. 4 Schw. v. Labiche. 2175.
des Kapitän Grant, die. 6 Sch. v. Verne u. d'Ennery. 2229.
3, Hans. 5 T. v. Maltitz. 1338.
, Theodor. 4 D. v. Calmberg. 673.
des Czaaren. Sch. v. Verne. 2573.
Pyritz. 3 P. v. Justinus. 2220.
und Löwe. 4 L. v. Schreiber (Kr.). 2253.
artüffe. 5 Sch. v. Girardin. 679.
in Traum. 5 Sch. v. Calderon. 65.
da. 4 Sch. v. Björnson. 1233.
hurm, der. 2 T. v. Houwald. 717.
von Hohen-Selchow, die. 3 S. v. erstmann. 1908.
ann Alles. 4 L. v. Holbein. 2135.
n Wildermuth. 4 L. v. Schreiber. 2225.
der. 5 Sch. v. H. v. Schmid. 1294.
nsammler von Paris, der. 5 D. v. lix Pyat. 2017.
naugen. 4 L. v. F. Stahl. 2576.
ia. 5 Sch. v. R. Voß. 3045.
rethe v. Burgund. 5 T. n. Gaillardet Fogowitz. 1786.
erite. 4 L. v. Sardou. 2193.
Magdalene. 3 T. v. Hebbel. 3173.
de Padilla. 5 T. v. Gottschall. 2550.
nne. 5 Sch. v. Dräxler-Manfred. 264.
tkind. 4 M. v. Hertwig. 2486.
is v. Villemer. 4 Sch. v. Sand. 2488.
t Luther. 5 D. v. Henzen. 1920.
enhaß u. Reue. 5 Sch. v. Kotzebue. 102.
c, ein. 5 D. v. Ballestrem. 1374.
oye. 5 Sch. v. Feuillet. 944.
r Gertrud. 4 Sch. v. Rich. Voß. 2073.
e. 5 Sch. von J. Turgenjeff. 3296.
Liebe. 3 Sch. v. Daudet-Ritter. 967.
Zeit, die. 5 T. v. R. Voß. 2890.
3 Sch. v. Ibsen. 1257.
che Heerfahrt. 4 Sch. v. Ibsen. 2633.
. 4 Sch. v. Sardou. 2519.
5 Sch. v. Roderich Fels. 1655.
a. 3 D. v. Graf Wickenburg. 3253.
s Liebschaft. 3 Schw. v. Elsner. 2266.
n, der. 5 Sch. n. Augier v. Laube. 622.
Munk. 4 Sch. v. Wichert. 1850.
igreiter, der. 4 Sch. v. Wald-Zedtwitz Sawersky. 3266.
sa. 4 Sch. v. Wolff. 130.
v. Homburg. 5 Sch. v. H. Kleist. 178.
David. 5 Sch. v. P. W. R. v. S. 3271.
r auf Maria Kulm oder Die Kraft es Glaubens. 5 Sch. v. Cuno. 2507.
um die Erde in 80 Tagen, die. 5 P. v. 'Ennery u. Jules Verne. 2208.
ersholm. 4 Sch. v. Ibsen. 2280.
Royalisten, die. 4 Sch. v. Raupach. 1880.
Satisfaktion. 4 Sch. v. Roberts. 2900.
Schiller und Lotte. 4 L. v. Henzen. 2766.
Schlinge des Schicksals, die. 5 D. v. Nic. Potjéchin. 2235.
Schloß am Meer, das. 5 Sch. v. Walther. 3238.
Schöne Ungarin, die. 4 P. v. Mannstätt u. Weller. 2318.
Schuld einer Frau, die. 3 Sch. v. Girardin. 2036.
Schuldig! 3 D. v. Voß. 2930.
Schule des Lebens. 5 Sch. v. Raupach. 1800.
Schulröschen. 5 L. v. R. v. Gottschall. 2210.
Sein Varzin. 4 L. v. Wald. 2284.
Sie ist wahnsinnig. 2 Sch. v. Lembert. 748.
Sie weiß etwas! 4 Schw. v. R. Kneisel. 3250.
Sohn, der natürliche. 4 Sch. n. Dumas v. Paul Lindau. 1285.
Spieler, der. 5 Sch. v. Iffland. 106.
Spinne, die goldne. 4 Schw. v. Fr. v. Schönthan. 2140.
Spion v. Rheinsberg. 5 L. v. R. v. Gottschall. 2187.
Stimme der Natur. 4 Sch. v. Wichert. 925.
Studenten u. Lützower. 4 Sch. v. Wilhelm Schröder. 541.
Stützen der Gesellschaft. 4 Sch. v. Ibsen. 958.
Sühne, die. 1 T. v. Körner. 157.
System, das neue. 5 Sch. v. Björnson. 1358.
Tochter, die talentvolle. 3 L. v. Wichert. 2733.
Teufelsfelsen, die. 4 Schw. v. Blumenthal. 1468.
Tilli. 4 L. von Stahl. 2407.
Tochter Rolands. 4 D. v. Bornier. 1282.
Toni. 3 D. v. Körner. 157.
Treu dem Herrn. 4 Sch. v. Rich. Voß. 2100.
Unebenbürtig. 5 T. v. R. Voß. 3001.
Unsere guten Landleute. 5 Sch. v. Sardou. 1007.
Unverschämten, die. 5 Sch. v. Augier. 1729.
Vasantasenâ. 10 Sch. v. Cudraka. 3111/12.
Vater, der. 3 T. v. Strindberg. 2489.
Väter Erbe, der. 7 Sch. v. Voß. 2918.
Verlobungsbad, das. 5 L. v. Hermann. 2312.
Verwunschene Prinz, der. 3 Schw. v. Plötz. 2228.
Volksfeind, ein. 5 Sch. v. Ibsen. 1702.
Wehe den Besiegten! 3 D. v. R. Voß. 2371.
Welt, in der man sich langweilt, die. 3 L. v. Ed. Pailleron. 3265.
Wie die alten sungen. 4 L. v. K. Niemann. 3331.
Wilde Jagd, die. 4 L. v. L. Fulda. 3044.
Wildente, die. 5 Sch. v. Ibsen. 1317.
Wildschütz, der. Opernbuch. 2760.
Yelva, die russische Waise. 2 Sch. v. Scribe. 2302.
Zugvogel, der. 5 Sch. v. R. Voß. 3096.

ollständiges Verzeichnis sämtlicher Bühnenstücke aus der „Universal-Bibliothek" ist durch jede Buchhandlung gratis zu beziehen.

Kohut, Adolph
Auber

ML
410
A8K6

Kohut, Adolph
Auber

